

في ذمة الله

الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

ببالغ الأسى والحزن تنعى مجلة الفنون
الشعبية الى الأمة العربية جمعا الأستاذ
الرائد الدكتور / عبد الحميد يونس ،
مستشار المجلة ، الذى وافته المنية. والمجلة
مائلة للطبع فجر يوم الثلاثاء ١٣/٩/
١٩٨٨ . الموافق الثانى من صفر لعام
١٤٠٩ هـ .



ولد الدكتور يونس - رحمه الله - فى الرابع من فبراير عام ١٩١٠م، وحصل
على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٤٠ ، ثم ماجستير الآداب عن
رسالته فى سيرة الظاهر بيبرس عام ١٩٤٦ ، ثم درجة الدكتوراه فى الآداب
عام ١٩٥٠ عن رسالته فى السيرة الهلالية وفى عام ١٩٥٢ كون أول جمعية
للفنون الشعبية بكلية الآداب جامعة القاهرة واشتغل - رحمه الله - بالصحافة
فى بداية حياته فأسهم فى توجيه مجلة « بناء الوطن » وأشرف عليها وشارك
فى تحريرها ، كما أسهم فى تحرير مجلتى « المصرى » و « المجلة الجديدة »
وأشرف على بعض الأبواب الرئيسية بهما ، كما كان عضوا بارزا فى مجلة
« الأدب » التى كان يصدرها الأستاذ / أمين الخولى ، واشتغل لفترة قصيرة
من الزمن بجريدة « البلاغ » اليومية ، وكان المحرر الأول بجريدة « المساء » فى
أوائل الثلاثينيات .

الأولى عام ١٩٨٠ ، ثم جائزة الكويت للتقدم العلمى فى ابريل عام ١٩٨٥ واختير رئيساً فخرياً مدى الحياة لجمعية الماثورات الشعبية عام ١٩٨٦ . وللدكتور يونس - رحمه الله - الكثير من المؤلفات ليس فى مجال علم الفولكلور فحسب وإنما فى مجال الأدب والنقد . وإلى جوار ريادته للأدب الشعبى له جهوده الموسوعية ، فقد ساهم فى إصدار دائرة المعارف الإسلامية وشارك فى تحقيق «الموسوعة المصرية» وجمع موادها وساهم فى تحريرها ومراجعتها ، كما أصدر موسوعة « الآداب والفنون الشعبية » التى نشرت دار الهلال بعضاً من أجزائها ، ومعجم الفولكلور الذى طبع فى لبنان عام ١٩٨٢ ، ولم يقتصر نشاطه - رحمه الله - على مجال التأليف فقط وإنما قام بترجمة العديد من الكتب المهمة فى مجال علم الفولكلور والأدب والفلسفة والانثروبولوجيا والتاريخ وغير ذلك سواء كان بمفرده أو بالاشتراك مع بعض الأساتذة الأجلاء ، هذا وقد أثرى الدكتور يونس الحياة الثقافية والمجلات العربية بالكثير من الندوات والدراسات والأبحاث ، ولا يزال تلاميذه من المحيط إلى الخليج يتابعون مسيرته الرائدة فى الدراسات الفولكلورية . وأسرة تحرير المجلة اذ تتقدم بالجزاء إلى أسرته الكريمة وإلى تلاميذه وأصدقائه ومحبيه تدعو الله أن يتغمده بواسع رحمته وأن يشملهم بعظيم غفرانه وأن يلهم ذويهم ويلهمنا الصبر والسلوان .

أسرة تحرير المجلة

العدد القادم

يتضمن العدد القادم من المجلة دراسات عن الجهود العلمية والثقافية للمرحوم الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس

وفى أعقاب ثورة يوليو المجيدة ساهم فى التخطيط لإصدار جريدة «الجمهورية» وأشرف على باب « الشباب والجامعة » بها ثم بعد ذلك أضيف له الإشراف على الصحيفة الأدبية بالجريدة إلى جوار مقالاته التحقيقية والتنويرية المختلفة ، كما أصدر - رحمه الله - مجلة « الراوى الجديد » ورأس تحريرها ، وإلى جانب عمله كأول أستاذ كرسى للأدب الشعبى بكلية الآداب - جامعة القاهرة - تقلد الكثير من المناصب فأختير عضواً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وشارك فى الكثير من لجانه المختلفة ، كما أسس مجلة « الفنون الشعبية » ورأس تحريرها فى أول إصداراتها عام ١٩٦٥ ، وفى عام ١٩٦٥ أيضاً رأس تحرير مجلة «الكتاب العربى» ، وأنتخب فى عام ١٩٦٦ رئيساً لجمعية الأمناء خلفاً للمرحوم الأستاذ / أمين الخولى ، وفى عام ١٩٦٨ انتدب وكيلاً لوزارة الثقافة حيث أشرف على قطاع الثقافة الجماهيرية بها ، واقترح - حينذاك - إنشاء مركز لثقافة القرية وآخر لثقافة الطفل وثالث لاعداد الرواد الثقافيين . وقد أخذ بهذا الاقتراح السيد فيما بعد ، ولا يزال يشرى مجالات العمل المتعددة فى هذا القطاع ، وفى عام ١٩٦٩ انتدب للعمل مستشاراً فنياً لوزارة الثقافة إلى جوار عمله الأصيل (أستاذ كرسى للأدب الشعبى) ، كما عين رئيساً لمجلس إدارة مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٧٠ ، وفى عام ١٩٧٨ عين مستشاراً لأكاديمية الفنون ، ثم بعد أعوام خيراً بهذه الأكاديمية لثلاثين معهد الفنون الشعبية الذى كان قد دعا إلى إقامته منذ أعوام طويلة ، وقد شاك الدكتور / يونس فى العديد من المؤتمرات العربية والعالمية ، وأسهم فى تأسيس الكثير من الجمعيات ، وحصل على مجموعة من الجوائز والأوسمة ، وفى عام ١٩٣٥ حصل على جائزة الدولة فى الموضوعات التى عرضها المغفور له على ماهر عن البطالة ووسائل علاجها ، كما نال وسام الجمهورية عام ١٩٥٥ وجائزة الدولة التشجيعية فى النقد الأدبى مع وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٥٨ ، ثم جائزة الدولة التقديرية فى الآداب مع وسام الاستحقاق من الطبقة

هذا العدد

يصدر هذا العدد والأسى يغمر قلوب أسرة تحرير المجلة ، فقد رحل عنها والمجلة ماثلة للطبع - رائدها ومؤسسها الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس ، الذى سعى وعمل على اصدار أول عدد منها فى يناير سنة ١٩٦٥ ، ثم بعد أن توقفت لأسباب خارجة عن ارادته فى عام ١٩٧١ سعى من جديد وباصرار على أن تعود للصدور مرة أخرى ، فصدرت فى يناير ١٩٨٧ وكان مقالته « مجلتنا تعود » ، الذى صدر به العدد ١٨ تعبيرا عن فرحته الغامرة بعودة صدور هذه المجلة .

والمجلة اذ تحتسب عند الله الأستاذ الجليل ، رائد حركة الفولكلور العربية وأستاذ جيل كامل من الدارسين والباحثين فى مجال الدراسات الفولكلورية بعامة والأدب الشعبى بخاصة ، فانها تعاهد قراءها على مواصلة تحقيق ما كان يرجوه أستاذنا العظيم من العمل المستمر والمستنير فى الكشف عن خصائص الابداع الشعبى المصرى والعربى فى توأصله التاريخى ووحدته القومية .

وحول (الأدب الشعبى كوسيلة للتعرف على الحياة الفكرية للشعوب) تاتى دراسة الدكتور / قاسم عبده قاسم لتلقى الضوء على المشروعات العلمية لكل محاولات الدارسين فى مجال التاريخ الاجتماعى وتاريخ الأفكار ، لبحث ملامح الظاهرة التى يهتمون بها بين ركام الموروث الشعبى .

وفى اطار من الدرس المستفيع للظاهرة يتعرض الدكتور قاسم لعدم اهتمام فنون الأدب الشعبى برصد الأحداث والوقائع التاريخية ، وانما يقوم برصد رأى الناس فى الأحداث التاريخية والشخصيات ، اذ أن الخيال الشعبى حين يختار التاريخ مجالا لعمله ، لايهتم بشيء قدر اهتمامه بالاستجابات العقلية والعاطفية لمن يتلقون هذا الابداع الشعبى .

والموروث الشعبى من هذه الزاوية - فيما يرى الباحث - يحدد لنا الاطار الفكرى للمجتمع البشرى ، اذ أن أبناء المجتمع يودعون فنونهم الشعبية بمختلف أنماطها توجهاتهم الفكرية .

ويتضمن هذا العدد دراسة نقدية للأستاذ الدكتور / محمود ذهنى يناقش فيها دراسة الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى المنشورة فى العدد قبل الأخير عن (الأدب الشعبى العربى .. المصطلح وحدوده) وفى هذه الدراسة يناقش الدكتور / محمود ذهنى تعريفات وخصائص الأدب الشعبى وموضوع تناقل الأدب الشعبى عن طريق المشافهة دون التدوين ، وكذلك مشكلة الفصحى والعامية ، علاوة على مسألة تدوين الأدب العامى ومشكلة فنية هذا التدوين .

والمجلة اذ ترحب باستمرارية النقاش العلمى والمحاورة الفكرية حول الأدب الشعبى العربى ، ترحب أن تتعدد الدراسات الدقيقة حول هذا المحور المهم من حيث التعريف والمصطلح فى الأدب الشعبى .

وهو أمر نادى به منذ سنوات بعيدة أستاذنا الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، ويسير على خطاه الآن أستاذان متميزان من تلاميذه هما الدكتور أحمد على مرسى ، والدكتور محمود ذهنى .

وأراءهم عن الحياة والموت والكون ومظاهر الطبيعة والدين والخرافات والأساطير ورؤيتهم لمفاهيم الحق والباطل ومثل الشجاعة والبطولة وقيم الشرف والنبيل ، ومقاييسهم فى الجمال وتصورهم للعالم الخارجى وعلاقاتهم بالبيئة . وهو ما تؤكد الدراسة فى كل صفحة من صفحاتها بشكل متعمق .

وفى مجال دراسات أدب الأطفال يتناول الأستاذ / عبد التواب يوسف أهمية الحكايات بالنسبة للأطفال ، وبخاصة فى عصر التلفزيون والفضاء ، حيث يرى أننا رغم كل ما وصلنا اليه من تقدم ومبتكرات ، فإن الحكايات الشعبية ليست سوى أعمال فلسفية تحمل فى ثناياها حكمة البشرية ، ونعبر بشكل أسطورى عن مسيرة الانسانية بشكل واضح ، ويؤكد من ثم على أهمية ألا نتدخل فى هذه الأعمال بالتبسيط أو التجميل ، فاما أن نقدمها أو لا نقدمها ، أو على حد قوله ، أما افتراسها بحجة تنقيتها من الشوائب فهو أمر يجب ألا ننساق اليه . وفى ثنايا دراسته يقدم لنا محاولة مهمة لدراسة حكايات هانزيل وجريتيل ، وجاك وأعواد الفول ، والقزم وبنت الطحان ، كما يجيب عن السؤال المهم الذى تطرحه الدراسة « هل الحكايات الشعبية ضرورية للأطفال » فى عصرنا ؟

وحول الصورة التى يقدمها الأدب الشعبى فى سيرة الظاهرة بيبسى للملك الصالح نجم الدين أيوب ، كولى مجذوب وصوفى زاهد . يقدم الأستاذ فاروق خورشيد دراسة مهمة عن (الملك الصالح أيوب . . ولى الله المجذوب وهو الأمر الذى قد يتعارض ، أو لا يرضى عنه أهل التاريخ، حيث أن صورته لديهم ترتبط بالقسوة والعنف والدم أحيانا ، كما ترتبط فى اللحظة ذاتها بالمعارك الباسلة التى خاضها ضد الصليبيين ، تلك المعارك التى أدت الى أسر لويس التاسع ملك فرنسا بالمنصورة فى واحدة من أهم انتصارات المسلمين على الصليبيين فى حروبهم الطويلة . هنا وتحتاج تلك الاشكالية الناشئة بين صورتين عن الملك الصالح الى وقفة متأنية من دارسى السير الشعبية العربية فى اعادة

فهمها، واعادة تقييمها من جديد على ضوء الظروف السياسية التى خلقتها ، والقوى التى تحركت وراءها ، فكانت سببا فى ابداعها ، والطريقة التى كتبت بها ، وهى من الأمور التى يحاول الأستاذ / فاروق خورشيد التعرض لها ومعالجتها بدقة واستفاضة .

وعن الدلالات التاريخية والاسطورية لشخصية الكيدو فى ملحمة جلجامش ، تلك الملحمة السابقة على أقدم الملاحم الاغريقية بما يقرب من ألف وخمسمائة عام ، تأتى دراسة الأستاذ الدكتور محمد خليفة حسن معبرة عن هذه الدلالات ، وعن المضامين التى تحتويها ، مركزة فى ذلك على المغزى التاريخى الحضارى الذى تقدمه هذه الملحمة بشكل عام وقصة انكيدو بشكل خاص لنكتشف أننا أمام تطور تاريخى حضارى للبشرية ، وذكر دقيق للعوامل والانفعالات المساحبة لهذا التطور .

ويحدثنا الفنان الأستاذ / محمود النبوى الشال عن « الأسس العامة الحاكمة . . فى تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية » حيث يركز فى دراسته على عدد من القيم والمعايير التى يمكن أن تؤلف فى ترابطها وتكاملها البنية الجمالية التى تشكل الصورة العامة التى يكون عليها العمل الفنى الشعبى التشكيلى .

ويعرض الأستاذ محمود الشال فى استفاضة ما يمكن أن يصل اليه النقد التشكيلى للفنون الشعبية من مجموعة من الأحكام النهائية التى تهدى المتذوق للفن الشعبى التشكيلى الى تقييمه وادراك دلالاته وجماليته ادراكا سليما .

وعن التكنولوجيا ومستقبل الحرف التقليدية تأتى دراسة الدكتور / هانى ابراهيم جابر وفيها يتعرض للمشاكل التى تواجه هذه الحرف بازاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة فى نمط الحياة المعيشية والاعتماد الشعبى المتزايد على الانتاج الآلى وغير ذلك من مستحدثات العصر ، ويرى ضرورة تحريك ثقافتنا التقليدية ، التى تعبر عنها هذه الحرف ، نحو روافد العلم المتجددة بحيث لا تتعارض معها وتحدث نتائج

سلبية مدمرة ، وهو بضد ذلك يتعرض لخصائص هذه الحرف ، ووظائفها ، وكيفية التخطيط لها ، والأسس التي يجب أن تقوم عليها ، ووسائل انجاحها ، بحيث تظل هذه الحرف ظاهرة حية في ضمير المجتمع . وتتضمن دراسته نماذج تطبيقية لما يقدمه من تخطيط وتصور علمي لواقع الحرف التقليدية ومستقبلها ازاء التطور التكنولوجي .

وبلى دراسة الدكتور هاني جابر مقالا عن السفن الكويتية حيث كان لهذه السفن دور رئيسي بارز في التكوين الحضاري للخليج العربي وبناء اقتصادياته ، وقد شكل القلايف (صناع السفن) قاعدة أساسية للحرف الشعبية هناك ، قبل اكتشاف البترول ، حيث كان المصدر الأول للدخل الخليجي يمثل في الغوص للبحث عن اللؤلؤ والمتاجرة فيه بأسواقه المختلفة .

حول هذا الموضوع يحدثنا الأستاذ / ابراهيم حمزة الشكري في دراسة مستقصية عن (صناعة السفن الكويتية ، في اطار من التحديد الموضوعي لحرفة شعبية تقليدية اندثرت - القلافة - كصناعة ، وتحولت الى فن فولكلوري ، مطبقا دراسته على دولة الكويت الشقيقة التي ارتبطت مهنة (القلافة) بها ارتباطا وثيقا ، حيث أخذها الخلف عن السلف ، حتى تشكلت في اطار متميز جماعة القلايف التي عاشت مقاربة في حي واحد عرف باسمها هناك . وقد رصدت الدراسة القدرات المتميزة لعدد كبير من الأساتذة في عمل التصميمات المختلفة لصناعة السفن ، فهناك « الأستاذ » وهو المهندس صانع السفينة ويليهِ المقدمي (رئيس العاملين) ثم الضراب وأخيرا الوليد ، في تدرجهم الحرفي لتلك المهنة .

وترصد الدراسة الأنواع المختلفة من هذه السفن القديمة التي كانت تصنع في الكويت وأشكالها والأدوات المستخدمة في صناعتها ، وزمن استعمال هذه السفن ومجالات استخدامها ومقاساتها وحمولتها وعدد بحارتها والمسافات التي تقطعها والموانئ التي ترسو عندها وتختتم أخيرا بالأغاني والمأثورات الخاصة بتلك المناسبة .

وفي هذا العدد تقدم المجلة جزءا من دراسات المرحوم الأستاذ / أحمد رشدي صالح عن

« الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك » ، وفيها يقوم بتعريف الألعاب الشعبية على أنها « كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد الى اللحد ، يتوارثونها جيلا بعد جيل ، يغيرون منها أو يحرفون فيها ، يستوى في ممارستها جنس الرجال وجنس النساء منذ الطفولة ، وبهذا تحتل الألعاب مساحة كبيرة من الحياة الشعبية ليتعرض بعد ذلك لممارساتها وأنواعها ووظائفها في أوقات الفراغ وأوقات العمل على حد سواء . وفي هذا العدد نتناول الجزء الأول من دراسته عن الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية وفي العدد القادم تقدم المجلة باقى دراسته عن « السيرك » .

وعن فن الاكروبات كاحد الفنون الشعبية في الصين يحدثنا الدكتور غبريال وهبة عن تاريخ هذا الفن هناك ، وعروضه ، وألعابه ، والجهود التي بذلتها حكومة الصين لحياته ، وتطويره ، وتلك التي بذلها لاعبو الاكروبات للنهوض به ، متعرضا لبعض رقصاته وألعابه بالوصف وما أصاب هذه الرقصات وتلك الألعاب من تطورات وما تتميز به من براعة في الأداء ورشاقة في الحركة وجمال في التكوين .

كما يقدم في هذا العدد المخرج المسرحي / عادل العليمي بحثا حول (احياء دراما الأراجوز) هذا الشكل التراثي الذي يظل علينا بين الفينة والأخرى في أشكال استلهامية أو توظيفية أو احيائية .

فالأراجوز - فيما ترى الدراسة - تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربي ، انه الانسان الفقير المنشأ الأمي ، الأخرق واخشن ، الذي كثيرا ما يقع في مواقف صعبة ، ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا .

لقد جسّد الشعب الكادح نفسه في هذه الشخصية الخشنة الساذجة ، ووجد انتصاره على الجميع ، وعلى كل المضايقات .

يلي ذلك دراسة الأستاذ الدكتور ابراهيم أحمد شعلان عن شرف الدين بن أسد المصري ، هذا الأديب الذي يمثل تيارا أدبيا غزته الأساليب الشعبية ، من خلال حكاية نثرية ونص شعري تركهما هذا الأديب بعد موته مبينا لنا الظواهر الفنية والمضامين أو المفاهيم الشعبية التي يتمتعان

بها راجعا بذلك الى المستوى الاجتماعى والواقع الذى عايشه الأديب وعاش فيه .

وحول الفروسية وتقاليدها الشعبية واحتفال المجتمع العربى بها يعرض الأستاذ / مصطفى شعبان جاد مخطوطة (كشف الكروب فى معرفة الحروب) لموسى بن محمد اليوسفى تحت عنوان (الفارس المحارب فى مخطوطة عربية) حيث يسجل فى مقدمة العرض ارتباط الفارس بالفرس منذ الجاهلية ، وازدياد هذا الارتباط فى الوجدان الشعبى من خلال السير الشعبية العربية الأقوال الماثورة حول الفرس التى يمتلئ بها تراثنا الشعبى . وعلى امتداد فصول المخطوطة العشر نلمس اهتماما خاصا بالفروسية فى العصر المملوكى ، وما يحيط بها من مناسبات وأجواء ، من المقارعة الى الممانعة والكر والفر ، الى عدة الفارس وملكاته ورتب الفرسان وحكاياتهم الماثورة .

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم لنا الأستاذ / معة شكرى عرضا للكتاب الرائد « الأمثال العامة » للعلامة أحمد تيمور . ذلك المؤلف الذى نهلت منه المراجع الحديثة التى تعرضت للأمثال فى العصر الحديث .

وقد تركز العرض على الجهد الذى قام به مركز الأهرام للترجمة والنشر والاضافات التى قام بها كالكشف الموضوعى ، وغير ذلك من ملاحظات ، ثم يعود الى أفضال تيمور باشا فى مصنفه حيث يلفتنا الى الجانب التوثيقى واهتمام هذا الأديب الكبير بأمور دقيقة أسوة بجيل الرواد العظام من المفكرين العرب الذين اهتموا بجمع الأمثال العامة .

كما يقدم الأستاذ / عبد العزيز رفعت عرضا وتحليلا لكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » للأستاذين صفوت كمال وأحمد البشر الرومى فى اطار تفسير موضوعى لمفهوم « المقارنة » يستند الى طبيعة المادة محل الدراسة . متعرضا فى ذلك للمنهج العلمى تعريفا وتفسيرا وكذلك النظيرتين اللتين تنازعتا الأصل فى المواد الفولكلورية وأثرهما على مفهوم « المقارنة » ، وبخاصة ان هذا الكتاب بأجزائه الأربعة يحتوى تصنيفا موضوعيا للأمثال العربية وضعه الأستاذ صفوت كمال على

أساس مضارب الأمثال العربية بتعدد الجغرافى وتنوعها التاريخى - وهو يعد أول تصنيف موضوعى موسع للأمثال العربية العامة .

كما تحفل جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد بعدد من الموضوعات . . فيقدم الأستاذ / صفوت كمال وصفا مركزا حول « الفنون الشعبية فى جنوب سيناء » من خلال الرحلة الميدانية التى قام بها مع مركز دراسات الفنون الشعبية باكاديمية الفنون ليواصل بذلك الأستاذ / صفوت كمال رحلاته الميدانية وتتكمل بهذه الرحلة زيارته العلمية لكل بقعة من بقاع مصر ، وقد أوضح فى مقالة ما قامت به البعثة من تسجيل لأنماط الفنون الشعبية فى هذه المنطقة .

ايضا تكتب منى حسن نجم عن « التراث الشعبى وثقافة الطفل » فى اطار الندوة التى عقدها المجلس الأعلى للثقافة تحت عنوان « أطفالنا والتراث - ندوة عربية » ، وقد عقدت هذه الندوة بمدينة القاهرة فى الفترة من ٢٤/٥ : ٢٦/٥/١٩٨٨ .

كما يقدم الباحث ابراهيم حلمى وصفا لأول حفل زفاف عالمى تم فى قرية بشبش فى اطار **توظيف الاحتفالات الشعبية فى مجال السياحة العالمية .** كما يتناول بالعرض والتحليل معرض الفنان التشكيلى الأستاذ الدكتور / سليمان محمود حسن الذى اهتم فى لوحاته باستلهام عناصر من رموز الأحجية المصرية ، ووظفها فى تكوينات فنية وجمالية جديدة . وفى نهاية الجولة يتناول الكاتب تعريفا بجهود قطاع الثقافة الجماهيرية فى تكوين الجمعية المصرية للفن التلقائى، وأهمية تكوين مثل هذه الجمعيات فى تنشيط حركة الفنون الشعبية المصرية ، ورعاية الفنانين الشعبين حملة هذا التراث ومبدعوه فى آن .

المحرر

الأدب الشعبي العربي

التعريف والمصطلح

د. محمود ذهني

كتب الصديق الدكتور أحمد على مرسى في العدد قبل الأخير من مجلة الفنون الشعبية دراسة متميزة عن « الأدب الشعبي العربي - المصطلح وحدوده » ، استعرض فيها المصطلحات المختلفة للأدب الشعبي كما جاءت في مؤلفات الكتاب الذين طرّفوا هذا الموضوع . وقد شرفني بتلخيص ما جاء في كتابي « الأدب الشعبي العربي - مفهومه ومضمونه » ، وأنهى التلخيص بقوله :

« ولعلّي أعتذر هنا - بداية - أنني لن أتوقف لمناقشة آراء الزملاء الدارسين الجامعيين ، والحكم عليها ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة ، ولكنني أعود لأؤكد أن الهدف الأساسي هو رصد اجرائي مبني على استقراء لهذه الآراء والاتجاهات ، ومحاولة الخروج منها بتعريف نتفق عليه جميعا ، ونعمل على تطبيقه ان شاء الله » .

ولست أدري كيف نتفق على تعريف للأدب الشعبي من بين هذا الكم الضخم من التعريفات التي عرضها الدكتور أحمد مرسى دون أن نناقش كل تعريف منها مناقشة دقيقة لنعرف حدوده وأبعاده ومدى انطباقه على المعرف، ثم نعقد مقارنة بين تلك التعاريف جميعا لأختار أفضلها أو ربما للعدول عنها الى تعريف جديد تكشف عنه الدراسة والمناقشة .

٣ - الأدب الشعبي مجهول القائل ، ويشترك في تأليفه أكثر من فرد .

٤ - الأدب الشعبي يعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب .

٥ - الأدب الشعبي مأثور .

وأود - لو أتاحت لي الفرصة - أن أناقش هذه التعريفات واحدا بعد الآخر ، ولنبدأ

وفي البيان الإحصائي الذي ختم به الدكتور أحمد مرسى دراسته خلص الى تحديد التعريفات المختلفة « للأدب الشعبي » ، ورتبها وفق انتشارها ، فكانت كما يلي : -

١ - الأدب الشعبي يتوسل بالعامية .

٢ - الأدب الشعبي ينتقل عن طريق الرواية الشفوية .

بأكثرها شيوعاً ، وهو أن الأدب الشعبي يستخدم اللهجة العامية .

من المعروف أن هناك فروقا أساسية بين اللغة واللهجة ، أهمها أن اللغة يفهمها الشعب بأكمله في حين تقتصر اللهجة على جماعة محدودة من الجماعات المتعددة التي يتألف منها الشعب ، وإن اللهجة الخاصة بجماعة ما تستغلق - فليلاً أو كثيراً - على ما عداها من جماعات . لهذا فإن الأدب الذي ينشأ باللهجة العامية يكون قاصراً على الجماعة صاحبة تلك اللهجة فقط ، وبعبارة أخرى استيعاب غيرها من الجماعات ، وبالتالي بعيداً عن اهتماماتها . وليس كذلك الأدب الشعبي الذي يتوجه إلى الشعب بأكمله ، ويؤثر في وجدان الأمة جمعاء . لهذا يجب أن نفرق - بداية - بين الأدب الشعبي وذلك الأدب الذي يستخدم اللهجة العامية ، والذي أطلقوا عليه الكثير من الأسماء مثل : الأدب العامي ، وأدب العوام ، والأدب المحلي ، والأدب الدارج ، وأدب اللهجات الدارجة ، وأدب الرطانة ، والأدب الملحون ، وغير ذلك من أسماء ، وإن كان الكثيرون لازالوا يصرون على تسميته بالأدب الشعبي أو أدب الشعب .

أما الأدب الشعبي الحقيقي فينشأ أساساً باللغة الفصحى ، أي اللغة العربية السليمة . وهنا يثور اعتراضان : أولهما ، كيف يتسنى للشعب العربي - والأمية تجثم على أكثر من ثلثي أفراده - أن يستوعب الأعمال الأدبية المنشأة بالفصحى ؟ والثاني : إن ما بين أيدينا من أعمال نعتبرها عيون الأدب الشعبي ، متداولة بين الناس باللهجات العامية الدارجة .

والاعتراض الأول نشأ من تصورنا الخاطئ لمفهوم اللغة الفصحى ، فالغالبية العظمى يتصورون أن اللغة الفصحى هي اللغة الرفيعة الرصينة التي كتب بها الأدب العربي القديم ، وما فيه من ألفاظ ضخمة صعبة ، وكلمات مهجورة أو شاذة أو نادرة الاستعمال ، وتراكيب معقدة ، وألغاب بلاغية ، وغير ذلك من السمات التي تجعلها صعبة على إدراك الأجيال الحديثة ، المتعلمين قبل الأميين ، ويمثلون لها بشعر أمراء القيس - وما فيه من عنقل وسجنجل - وبشر المعري في رسالة الغفران .

والحقيقة أن اللغة الفصحى أبعد ما تكون عن هذا التصور ، فالفصحى التي نعنيها هي اللغة العادية البسيطة السهلة التي لا تكثر تفرق عن العاميات إلا في أنها تحافظ على التركيب الصحيح للبناء اللغوي ، أي أنها - تسائر قواعد اللغة العربية لا أكثر ولا أقل ، ومثالها الآن اللغة التي تقرأ بها نشرات الأخبار في الإذاعة - المسموعة والمرئية - والتي تصدر بها الصحف والمجلات . ونشرة الأخبار يفهمها الشعب كله - مثقفون وأميون - والجسرا ند يقرأها كل من استطاع أن يفك رسوم الخط العربي ، أو ألم بمبادئ القراءة الأولية .

أما تلك الفصحى الضخمة الفخمة فهي لغة الأدب الرسمي ، أو الأدب الخاص ، أو الأدب المعتبر ، أو أدب الصفوة ، أو أدب المثقفين أو غير ذلك من الأسماء العديدة التي تطلق على هذا اللون من الأدب الذي يتحرى اختيار الألفاظ الرنانة ، والعبارات الطنانة ، والأسلوب المصنع بالوان البديع ، والمعاني البعيدة الغور ، والأفكار العريضة المعقدة ، وذلك لكي تؤثر في السامع عن طريق الإبهار العقلي وليس عن طريق الميل الوجداني . فالعبارة هنا ليست اللغة في حد ذاتها ، ولكنها الصياغة التي صيغت فيها اللغة ، وبالتالي فمن الممكن جداً أن يكون النص الفصيح أسهل وأبسط وأقرب إلى الأفهام من النص العامي ، وذلك تبعاً لصياغة كل منهما .

وللدلالة على ذلك ، لدينا شاهد رائع لنصين أحدهما فصيح والآخر عامي ، والنصان لشاعر واحد - هو أحمد شوقي - وفي موضوع واحد هو وصف النيل ، الأول يتمثل في قصيدته الشهيرة التي مطلعها :

من أي عهد في القرى تتدفق
وبأي كف في المدائن تفدق

ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليها الجنان جدولا تترقق

وأما النص العامي فهو تلك الأغنية التي لحنها وغناها المطرب محمد عبد الوهاب وفيها يقول :

النيل نجاشي
حليموه اسمر
عجب للونه
دهب ومرمر
حمامه بيضه بفرد جناح
تودينا وتجيننا
ودارت الألحان والراح
وشربنا ولعبنا

فالصياغة في القصيدة سهلة بسيطة ،
وبالتالي فإن لغتها مفهومة . . على المستوى العام
- دون عناء - ودون الحاجة الى شرح او تفسير ،
ولهذا يحفظها تلاميذ المدارس ، وينشدها
المغنيون . أما الزجل فإن صياغته المعقدة ،
بما تحمله من ألوان بلاغية ، ومعاني فوق
مستوى العامة ، فإن فهمه يستغرق ربما على
كثير من المتعلمين قبل الاميين . فالشطرة الاولى
منه تتطلب معرفة جغرافيه وأخرى تاريخية ،
فلا بد أن يكون السامع على علم بأن النيل ينبع
من الحبشه ، وأن الحبشه كان لها ملك يسمى
النجاشي ، وعلى ذلك نسب الشاعر النيل اليه
أما الكناية في البيت الثالث ، حيث جعل
الزورق وشراعه المنشور حمامة بيضاء بجناح
واحد ، فإن حل طلاسم هذا التشبيه يحتاج
الى اعمال فكر وقدرة على التصور وخبرة
بأساليب البيان يعجز عنها كثير من المتعلمين
والمتقنين .

لهذا نقول : ان الأدب الشعبي لا يمكن أن
ينشأ بلهجة محلية دارجة . . مثل الأدب
العامي . . والا اقتصر مثله على الجماعة الصغيرة
أصحاب تلك اللهجة ، فضلا عن انطباق بقية
سمات الأدب العامي وخصائصه عليه . ولكنه
لا بد أن ينشأ باللغة الفصحى السليمة ، بحيث
يصاغ صياغة سهلة بسيطة . تستعمل
الكلمات المتداولة ، والتعبيرات السائدة ،
والمعاني القريبة .

ويأتى دور الاعتراض الثانى - وهو أن
معظم ما نعتبره أدبا شعبيا يتداول الآن بالعامية
ويدون بها . وللرد على هذا الاعتراض نعود
الى ما سبق أن قلناه من أن اللغة الفصحى
التي نعنيها هي اللغة البسيطة السهلة التي

تقرأ بها نشرات الأخبار ، وتحرر بها الصحف
والمجلات .

وهب أنك استمعت فى النشرة ، أو قرأت
فى الجريدة ، خبرا استحوذ على اهتمامك
واردت أن تنقله الى غيرك من أفراد الأسرة
أو الأصدقاء ، فماذا أنت فاعل ؟

الواقع أنك تقوم بعمليتين فى غاية الأهمية:
الأولى أنك لا تعيد ما سمعت أو قرأت بنصه
الفصيح ، ولكنك تترجمه الى عاميتك الدارجة .
فأنت سوف تعيد على أسماعهم الخبر بلهجتك
والفاظك وليس بلغة النص وألفاظه . والثانية
أنك سوف تخرج عن النص - عامدا أو غير
عامد - فقد تفوت عليك أشياء فتغفلها ، وقد
تعجبك أشياء فتتجنب فيها ، وقد تظن صعوبة
فى أشياء فتتبرع بشرحها وتحليلها ، وقد تجد
من حقا أن تثبت ذلك بتعليق أو تعقيب أو
ملاحظة ، وقد يجمع بك الخيال فتضيف أشياء
تصورتها أنت دون أن يكون لها فى النص
وجود .

ولعل احدى الألعاب الشعبية التي يلعبها
الأطفال للتسلية - وربما البالغون كذلك - أن
توضح لنا هذه الظاهرة وتغنينا عن البحث عن
دليل ، ومؤدى هذه اللعبة أن يقوم أحد أفراد
الجماعة - بتأليف حكاية قصيرة مكونة من عدة
 فقرات ، يسر بها فى أذن زميل من الجماعة
بعد أن يكون قو دونها فى ورقة يحتفظ بها ،
ويقوم الزميل بوشوشة زميل ثان لينقل اليه
الحكاية التي سمعها لتوه ، ويقوم الزميل
الثانى بنقلها الى زميل ثالث بالطريقة نفسها ،
وتستمر الحكاية تنتقل سرا من فم زميل الى
أذن زميل حتى تنتهى الى آخر أفراد الجماعة
الذى يقوم بحكايتها علانية على مسامع الجميع
وعندئذ يقرأ صاحب الورقة الحكاية الأولى كما
كتبها ، فيظهر الفرق واضحا بين الحكايتين ،
وعادة ما تكون بينهما مفارقات فكاهية تستدر
ضحك الجماعة .

هذا بالضبط هو الحال بالنسبة للأدب
الشعبي ، ينشئه صاحبه فى البدء كعمل أدبي
فردى ، ولكن الشعب يجد فيه متطلباته
الوجدانية ، وغذائه الروحي ، فيحتضنه
ويتبناه ويتلقفه ويتناقله من فم الى أذن ،

وبالتالى فان كل فرد يترجمه الى عاميته الخاصة ويدخل عليه من التعديل والتبديل والتغيير ما يوائم طبيعة الملقى وذوق المتلقى ، فلا عجب اذن أن نجد للعمل الشعبى الواحد أكثر من صورة وأكثر من نص .

مثال ذلك عندنا سيرة عنتره بن شداد التى نجد لها ثلاث طبعات مختلفة ، واحدة مصرية - ويطلق عليها اسم « السيرة الحجازية » ، والثانية سورية والثالثة عراقية . والمفروض أن كل واحدة من هذه الطبعات مدونة بلهجة الاقليم الذى تنتسب اليه ، ولكن الحقيقة أنها جميعا بعيدة عن العامية الدارجة لهذه الأقاليم ، شديدة القرب من الفصحى ، وليس أدل على ذلك من أنها تشتمل ضمن السياق على الملاحظات العشر ، وعلى قدر غير قليل من شعر عنتره - الصحيح والمنحول عليه ولا يكاد كل هذا ينفصل عن الصياغة العامة للنص ، أو يبدو شاذا بالنسبة لأسلوب الكتابة العام للسيرة .

أما فيما يتعلق بالاختلافات والاضافات ، فان هذه الطبعات الثلاث تتباين طولا وقصرا ، وتتفاوت الأحداث فيها ، فقد تهتم احدها بحدث معين فتطيل فيه فى حين تختصره الأخرى أو تغفله . وربما وجدنا أحداثا مضافة الى واحدة منها - من واقع البيئة المحلية - تخلو منها الأخريات ، أو بعض الألفاظ والمصطلحات المحلية التى تختلف مسمياتها من اقليم لاقليم . ولكن كل هذا يحدث فى الأحداث الجانبية الهامشية ، أو عند الوصف ، أما صلب السيرة وعمودها الفقرى فواحد فيها جميعا .

وإذا قارنا هذه الطبعات المعاصرة لسيرة عنتره بأقدم مخطوط وصلنا عنها (وهو يرجع الى القرن الثامن الهجرى ، ولم يصلنا كاملا ، ولكن الجزء الموجود منه يكفى للدلالة على الفوارق بينه وبين الطبعات الحديثة) فسوف نجد أنه من حيث الطول قد تضخم نحوا من ست مرات . أى أن ما هو موجود فى الصفحات الخمسين من المخطوط يشغل ما يقرب من ثلاثمائة صفحة فى المطبوع . ومن حيث اللغة فان المخطوط مكتوب بلغة فصحي

تامة السلامة ، خالصة من أى لفظ أو مصطلح أو تركيب عامى دارج . ومع ذلك فلغتها سهلة بسيطة الى أقصى حد بحيث لا تكاد تحس بفارق كبير بينها وبين لغة المطبوع ، بل سوف تجد أن المطبوع قد تضمنها - ربما بنصها - ثم أضاف اليها نسجا على منوالها .

لكل هذا فاننا نتفق تمام الاتفاق مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس ، والزميل الدكتور أحمد مرسى على أن « اللغة » لا تصلح بتاتا أن تكون عاملا أساسيا للفرقة بين الأدب الشعبى والأدب العامى - وربما الأدب الرسمى كذلك - وإن الاختلاف بين هذه الآداب الثلاثة تمثله عوامل أخرى كثيرة ، من بينها الصياغة اللغوية وليس مجرد استعمال الفصحى أو العامية .

وإذا كان استعمال الفصحى أو العامية لا يصلح للفرقة بين ألوان الأدب الثلاثة فانه بالتالى لا يصلح أن يدخل فى تعريف أى واحد منها . وبذلك يجب أن يسقط ذلك التعريف الذى يحدد الأدب الشعبى بأنه الأدب الذى يستخدم اللهجة العامية .

فإذا انتقلنا الى التعريف الثانى ، وهو أن الأدب الشعبى هو الأدب الذى ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية ، وجدنا أن هذا من الممكن أن يعتبر صحيحا الى حد كبير ، فمعظم الأدب الشعبى يعتمد على المشافهة فى تنقله من فرد الى فرد ، ومن اقليم الى اقليم ، ومن عصر الى عصر . ولكن هناك اعتراضين على هذا التعريف هما :

١ - هل الأدب الشعبى هو وحده الذى ينتقل مشافهة دون الأدبين الآخرين ؟

٢ - هل الأدب الشعبى ينتقل بأكمله مشافهة دون أن يدون منه شئ ؟

والاجابة الطبيعية على هذين السؤالين هى قطعاً بالنفى . فإذا كان الأدب الشعبى ينتقل جزء منه بطريق المشافهة ، فان الأدب العامى ينتقل كله عن هذا الطريق - وبالتالى فهو أحق بهذا الوصف أو التعريف - لأن الأدب العامى اذا دون فقد قدرا كبيرا من قدرته

التعبيرية ، فالعامية التي يقال بها ليس لها حروف كتابة خاصة بها ، تمثل جميع صوتياتها ولكنها تستعير حروف الفصحى التي تقصر دون التعبير عن بعض الصوتيات التي يعتمد عليها الأدب العامي ، وعن بعض تركيباته وتعبيراته ، ولهذا فإن الأدب العامي المدون يقرأ بصعوبة ، وعند تلقيه مكتوباً لا يعطى كل انفعالاته . وإذا ما مضى زمن على اللهجة فإن ما يحدث لها من تغير يجعل قراءتها مكتوبة - بحروف الفصحى - بعيدة كل البعد عن روح العصر ، وعن فحوى النص .

وعلى الرغم من ندرة النصوص العامية المدونة ، فإننا نستطيع أخذ فكرة عن هذا الوضع حين نقرأ ما ينشر الآن في بعض الجرائد تحت عنوان « منذ مائة سنة » فسوف نجد أن اللغة التي نشر بها الخبر في ذلك العدد القديم من الجريدة مختلفة إلى حد كبير عن لغتنا اليوم ، وأما لن نستطيع فهم الخبر بسهولة ، وربما استغلق علينا جزء من أجزاء لفظة اندثرت أو مصطلح هجر أو أسماء نجهل مسمياتها ، أو تعبيرات تخلى عنها المجتمع .

فالتعريف القائم على المشافهة اذن ينطبق على الأدب العامي أكثر من انطباقه على الأدب الشعبي ، لأن الأدب العامي ينشأ مشافهة لاعتماده على صوتيات اللهجة التي ليس لها رسم أو حروف كتابة - وينتقل مشافهة لاعتماده على التنغيم الصوتي في التعبير . أما الأدب الشعبي فإن الجزء الأكبر منه - لا سيما الشوامخ العظيمة كالسير الشعبية - فإن الأقرب إلى التصور أن تنشأ مكتوبة ، نظراً لطولها وارتباط أجزاءها وتقسيماتها وفصولها ، وسلامة بنائها الروائي . وهذا كله من الصعب أن يتم دون تدوين وتخطيط .

وهناك أخبار متعددة تشير إلى أن السير الشعبية بالذات ألفت كتابة وتناقلها الناس مدونة . فسيرة عنتر بن شداد يقال أن مؤلفها - الشيخ يوسف بن اسماعيل - كتبها في عهد الخليفة الفاطمي العزيز بالله حين حدثت ريبة في قصره ، لهج الناس بها ، فأراد أن يلهيهم عن ذلك ، فطلب من كاتبه - يوسف بن

اسماعيل - أن يؤلف هذه السيرة ليشغلهم بها ، فكتبها منجمة ، وكان كلما فرغ من كتابة فصل منها دفع به إلى الناس ليقرأوه ثم يتحفهم بالذي يليه ، حتى أتمها .

وفي خبر آخر أن الراوي كان يقص على جمهوره سيرة عنتر ، وقطع الكلام عندهما وقع عنتر في أسر أعدائه ، فوضعوا القيود في يديه وسجنوه ، وانصرف الراوي على أن يكمل الحديث في القيد . ولكن أحد الحاضرين - عندما عاد إلى منزله - جفاه النعاس قلقاً على عنتر ، فلم يستطع صبراً ، وقصد بيت الراوي وأيقظه ودفع له أجر ليلة كاملة ليكمل له السياق ، فأخرج الراوي دفاتره وأخذ يقرأ منها على الرجل حتى أخرج عنتر من السجن ، فأرتاح الرجل وعاد إلى منزله راضياً قرير العين .

وورد في حكايات ألف ليلة وليلة أن بعض حكاياتها كانت مكتوبة ومحفوظة في خزائن الملوك ، وأن البطل تجشم الصعاب وخاض المغامرات حتى وصل إليها ، كذلك حكايات كليلة ودمنة قال صاحبها ابن المقفع - إنها كانت مكتوبة ومحفوظة في خزائن ملك الهند ، وغير هذا وذاك كثير مما يشير إلى أن قدراً غير يسير من الأدب الشعبي يتداول مدوناً ، وقدراً أكبر أنشأ كتابة .

والأدب الرسمي نفسه لم يدون كله ، ولم يؤلف مكتوباً ، وإنما كان لكل شاعر من الشعراء القدامى - قبل الإسلام - رواية يلزمه فإذا قال الشاعر قصيدة حفظها الرواية عنه ، ونقلها إلى الناس لتدور بينهم مشافهة - ونحن نعلم أن الشعر العربي القديم - منذ الجاهلية وحتى صدر الإسلام - لم يدون إلا في أواخر القرن الأول الهجري ، وأنه عندما نشطت عملية الحفاظ على التراث - في العصر الأموي - أسرع الرواة بالارتحال إلى البوادي لياخذوا الشعر من أفواه الأعراب .

لكل هذا نقول : أن المشافهة والكتابة لا تصلح هي الأخرى أن تكون الأساس الذي ينبني عليه تعريف الأدب الشعبي كما أنها لا تصلح كذلك أن تكون عامل تفرقة بينه وبين الأدبين الآخرين - الرسمي والعامي .

ولما كانت هذه العملية عملية فردية وذاتية مطلقة ، فإن من المستحيل أن يشترك اثنان فى عمل فنى ابداعى واحد ، والا كان العمل الذى يخرجانه ناتجا عن صنعة وحرفية بعيدة كل البعد عن الابداع الفنى .

والأدب الشعبى لم تتحقق له الشعبية -
وهى اقبال الجماهير عليه ، وميلهم اليه على مر العصور والأزمان - الا لأنه عمل فنى ابداعى ، ولو كان مجرد صناعة زائفة ما احتفل به أحد لهذا لا يمكن أن يكون للعمل الأدبى الشعبى - فى صورته الأولى - غير مبدع واحد ، ولا يمكن قبول الادعاء بتعدد مؤلفيه .

يأتى بعد هذا تعريف الأدب الشعبى بأنه المعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب . وهذا التعريف لا يحتاج الى رد طويل ، لأن كل أدب من الآداب الثلاثة - الشعبى والرسمى والعامى - اذا كان ابداعا فنيا صادقا - فانه لابد أن يكون معبرا عن وجدان الجماعة وعن نفسية الشعب ، وان كان هناك اختلاف بينهم فى مقدار هذا التعبير ، مثلما يكون الاختلاف ما بين عمل وآخر فى كل منهم على حدة . أما اذا كان العمل ذاتيا صرفا ، ولا يعبر الا عن وجدان صاحبه دون أن يمس وجدان الآخرين ، فلن يقبل عليه أحد ، وبالتالي لن يكون معروفا أو شائعا .

والواقع أنه ليس هناك عمل فنى واحد يستطيع أن يمس وجدان البشر أجمعين ، فكل عمل - مهما كانت قيمته الفنية - لابد له من مؤيدين ومعارضين ، ومهما كان عدد المقبلين عليه فلا بد من وجود المدبرين عنه . وحين كانت سيرنا الشعبية هى الغذاء الروحى الأول للشعب العربى ، قبل انتشار الاذاعات والصحافة ووسائل الاعلام الحديثة - انقسم الشعب الى شيع وأحزاب يناصر كل واحد منها بطلا من أبطال احدى السير ، ويتعصب له ، ويحمل اسمه . فكان هناك الزناتية والعناترة والهلالية والظاهرية ، وكان الوضع بينهم أشبه بما هو قائم الآن بين الأهلية والملكاوية فى عالم كرة القدم .

أما التعريف الثالث الخاص بالمؤلف ، فإن عدم معرفة اسم المؤلف سمة من سمات الأدب الشعبى والأدب العامى على حد سواء . وهذا مرتبط - الى حد كبير - بطريقة تداولهم المعتمدة على النقل الشفاهى . فالذى يقوم بعملية النقل لا يهتم باسم المؤلف الأول ، وقد يتحرى اغفاله ، بل ربما أسند التأليف الى شخصه هو مع اقتناع الجميع بأن هذا غير صحيح ، ومن هنا يصبح اسقاط اسم المؤلف هو الحل الأمثل .

وثمة نظرة أخرى الى العمل الشعبى الذى قلنا انه يتطور ويتغير كلما انتقل من فم الى فم ، ومن عصر الى عصر ، وأنه يتضخم مع الزمن من جراء ما يضيفه كل راو الى النص الذى يرويه ، ولهذا ادعى البعض أن الأدب الشعبى ليس له مؤلف واحد ، ولكن يتعدد مؤلفوه ، وبالتالي تسقط أسماؤهم جميعا .

والجدير بالذكر أن الراوى الذى يضيف قليلا الى النص الذى يرويه ، أو يدخل عليه بعض التعديلات الطفيفة ، لا يعتبر - بأى حال من الأحوال - شريكا فى التأليف ، ولكن يبقى العمل ملكا لمنشئه الأول مهما اختفى اسمه أو تجاهله الناقلون .

والنصوص المجهولة القائل ليست وقفا على
الأدبين الشعبى والعامى ، ولكن يشترك معهما فيها الأدب الرسمى كذلك ، ففيه الكثير من المقطوعات الشعرية التى أغفل ذكر أصحابها وأخرى اختلف الرواة حول قائلها فاسندوها الى غير واحد من الشعراء . فاذا فتحنا كتابا من كتب المختارات الشعرية القديمة - مثل الأصمعيات أو المفضليات أو ديوان الحماسة لأبى تمام - فسوف نجد العديد من المقطوعات الشعرية جاءت تحت عنوان : « قال الشاعر ، أو قال اعرابى ، أو قال رجل » ، وكلها مجهولة المؤلف .

أما من حيث تعدد مؤلفى العمل الواحد ، فإن دراسات علم النفس الأدبى انتهت الى أن الابداع ينتج عن انبثاق دفقة شعورية عندما ينفعل الفنان بمؤثر يستثير مواهبه ، فتشتعل فى داخله خواص الفنان وتنجب العمل الابداعى .

فلا مانع من اطلاق هذه التسمية عليه من باب اطلاق اسم الكل على الجزء ، مثلما يطلقون اسم « الدراما » على المسرح بكل فنونه وعلومه . فان هذا لا يصلح بتاتا للتعريف لأن التعريف شيمته الدقة التامة ، التي لا يتفق معها هذا الخلط بين الجزء والكل .

بعد هذه الجولة الواسعة بين التعريفات المقترحة للأدب الشعبي ، وبعد رفضنا لها جميعا ، يفرض نفسه سؤال مهم وهو : اذن ما هو التعريف الذي نرتضيه للأدب الشعبي ؟

حقا .. أنه سؤال صعب ومعير ، ولا يمكن الاجابة عليه بمجرد اجراء عملية اختيار عشوائية أو مزاجية أو حتى باستفتاء أو اقتراح ، ولكنه يحتاج الى دراسة وبحث واستقصاء وتمعن وتعمق .. وهذه كلها تحتاج الى جهد ووقت وجد وتأنى . فلا بأس علينا اذا ما أجلنا الاجابة على هذا السؤال الى حين تزدهر دراسات الأدب الشعبي العربي ، ويقف أصحابها على أرض صلبة ، أديمها من تراثهم وليس من نقول الغرب ، وزرعها من ابتكارهم وليس استعارة أو احتذاء ما سبق اليه الأوربيون ، وتناجها عربى خالص ، فهذا أولى بجهدنا وتضامننا ، وبدلا من تلك المشاحنات التي لا طائل وراءها ، والتي تجرى بين مثقف فى الغرب وبين مثقف فى الشرق ومن عبر المحيط الى البلاد الجديدة .

ومن ناحية أخرى فائنا نتساءل عن هذا الوجدان الجمعى أو النفسية العامة للشعب ؟ فاذا كان المقصود بها الموضوعات القومية فقط ، فان الأدب الشعبى - وان كان أكثر من غيره احتفاء بالموضوعات القومية - الا أنه لا ينفرد بها وحده ، بل يشاركه فيها كل من الأدبيين الآخرين . أما اذا كان المقصود هو أن ما ينتجه - فى شتى الأغراض - يحمل من سمات الفن الأصيل ما يجعله يلمس مشاعر كل فرد من الأفراد حيث يجد فيه صدى لمواطنه وانفعالاته ، فان هذا أيضا ينطبق على كل عمل فنى صادق الفنية .

لهذا فان تعريف الأدب الشعبى بأنه يمس وجدان الجماعة أو نفسية الشعب تعريف غير جامع ولا مانع ، وبالتالي لا يعتد به ، ولا ينظر اليه كمفروق بين الآداب الثلاثة .

يبقى آخر التعريفات .. وهو أن الأدب الشعبى مأثور .. واذا كان المراد بكلمة « مأثور » هنا مصطلح « المأثورات الشعبية » الذى وضعه المجمع اللغوى ليحل محل مصطلح « الفولكلور » الأجنبى ، فان الحديث فى هذا الأمر يطول ، ويحتاج الى وقفة خاصة به ، ربما عدنا اليها بعون الله تعالى .

أما اذا كان المراد به التبسيط وتوخى السهولة ، أو التفرنج ومجازاة الغرب فى طريقتهم فى اختيار الأسماء واطلاقها ، واعتبار أنه طالما كان الأدب الشعبى جزءا من الفولكلور،



وسيلة للتعرف

على الحياة الفكرية

للتشعُّوب

د. قاسم عبده قاسم



التاريخ من أكثر علوم الإنسان ومعارفه ارتباطا بالإنسان . فالتاريخ يلهمت ورا. الإنسان من عصر الى عصر الى عصر آخر ، باحثا ومنقبا ومستفسرا في محاولة دائمة دائبة للإجابة عن سؤال الإنسان الخالد حول ماهيته ومصيره وحقيقة دوره في هذا الكون أما الأدب فهو تعبير وجداني عن هذا الإنسان . والعلاقة بين التاريخ والأدب علاقة جدل تحمل التأثير والتأثر المتبادل فيما بينهما .

وبينما يرصد التاريخ أفعال الإنسان ومنجزاته في رحلته ، التي لم تتم بعد ، عبر الزمان ، ويحاول تفسيرها وتحليلها وإيجاد العلاقة السببية الداخلية بينها ، يهتم الأدب بتسجيل عواطف الإنسان وانفعالاته . ولا يمكن أن نفهم الإنسان ودوره التاريخي دون التعرف على منجزاته وفعاله من ناحية ، وعواطفه ومشاعره وانفعالاته الوجدانية من ناحية أخرى .

ومن ناحية أخرى . لم يعد بوسع المؤرخين أن يتجاهلوا النتاج الأدبي ، على شتى مستوياته إذا أرادوا استرداد صورة عصر ما . أو مجتمع ما . من ذمة الماضي . وإذا كان الإنسان هو الموضوع المشترك لكل من الأدب والتاريخ ، فإن هذا الإنسان نفسه هو صانع التاريخ ومبدع الأدب . كما أن الزمن اطار ضروري للتاريخ والأدب على حد سواء .

ومنذ فترة بعيدة صارت « الرواية التاريخية » نمطا من الانتاج الأدبي يحظى بالتقدير والاعتراف من جانب النقاد ، والمشتغلين بالأدب . والمؤرخين أيضا . كذلك صار « تاريخ الأدب » فرعاً مهماً من فروع الدراسات الأدبية في الجامعات ومراكز

وعلى الرغم من أن الزمن الذي كانت كتابة التاريخ فيه ضرباً من ضروب الأدب قد ولى الى غير رجعة ، وعلى الرغم من أن الأمثلة والنماذج التاريخية لم يعد دورها قاصر على كونها أدوات بلاغية في جعبة أرباب الأدب ، وعلى الرغم من التقدم الهائل الذي أحرزته الدراسات التاريخية في العقود الأخيرة ، وعلى الرغم من التطورات الرائعة التي لحقت بفروع الدراسات الأدبية والابداع الأدبي نفسه – على الرغم من هذا كله فإن العلاقة بين التاريخ والأدب لم تنفصم عراها وإنما ازدادت رسوخاً . فالتاريخ ما يزال مجالاً خصباً لأرباب الأدب يلهمهم الابداع . ويقدم لهم النماذج . كما يساعدهم على تطوير المذاهب النقدية .

البحث والدراسة . ومن ناحية أخرى ، لم يعد بوسع المهتمين بالدراسات الأدبية أن يمارسوا عملهم دون الاستعانة بالدراسات التاريخية . كذلك فإن غطرسة المؤرخين الذين نبذوا الأدب من بين مصادرهم ، ولم يعترفوا سوى بالوثائق والمصادر التقليدية وشهادات المؤرخين المعاصرين ، قد تغلّت عن مكانها لنوع من الاعتراف الحميد بأهمية النتاج الأدبي ، والشعبي منه على نحو خاص ، في البحث التاريخي ، ولم يعد الباحثون الذين يهتمون الأدب من بين المصادر التاريخية المتاحة قادرين على فهم العصور أو الظواهر التاريخية فهمًا جيدًا .

هذا التداخل بين الأدب والتاريخ ، والذي هو نتيجة حتمية موضوعها المشترك هو الإنسان (في سعيه الدائب داخل نطاق المكان وفي إطار الزمان) هو الذي جعل الحدود بين الأدب والتاريخ حدودا واصله غير فاصلة ، وفي منطقة الحدود المشتركة بين الأدب والتاريخ نجد الكثير مما يمكن أن نيزر السبيل أمام من يشغلون في ميدان التاريخ أو في حقل الأدب . ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن ثمة تماثلا بين علم التاريخ والابداع الأدبي ، ولكنه يعنى أن هناك علاقة تجمعهما .

ويجمل بنا أن نتريث بعض الشيء لنستأمل الفرق بين الباحث في حقل التاريخ من ناحية ، والمبدع في دنيا الفن والأدب الشعبي من ناحية أخرى . فالمؤرخ ينشئ الحقيقة المجردة محاولا الإجابة على أسئلة ثلاثة أساسية ، ماذا ، وكيف ، ولماذا ؟ وهو في بحثه عن اجابات هذه الأسئلة الثلاثة يحاول إعادة بناء صورة الماضي من خلال الإجابة على السؤال الأول : ماذا حدث ؟ ثم يبحث من خلال تحليله لمادته ومصادره عن اجابة السؤال الثاني : كيف حدث ؟ وربما توج عمله بالنجاح اذا توصل الى اجابة السؤال الثالث : لماذا حدث ؟ من خلال البحث عن العلاقة السببية داخل الظاهرة التاريخية .

والمؤرخ في هذا الصدد يتسلح بمنهجه الاستردادي وما يقتضيه هذا المنهج من قيود

صارمة ، مسترشدا بمصادره (ومن بينها الأدب الشعبي بطبيعة الحال) في محاولة لتحقيق هدفه في الإجابة على أسئلته الثلاثة .

أما الفنان ، فإنه دائما في حل من القيود لصارمة التي يفرضها المؤرخ على نفسه كما أنه في ابداعه يكون بعيدا عن استخدام المنهج العلمي بيد أنه يهدف الى بعث قيمة بعينها ، أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد مثل أعلى ، أو حتى مجرد دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز الوطني أو القومي ، أو القبلي .

لقد فرق أرسطو في كتابه « فن الشعر » بين الشعر بوصفه التمثيل الأعلى ، وبين التاريخ بوصفه تصوير الأحداث « . . . لأن الشعر يمثل ارتباطا ضروريا ومحتملا بين الأفعال لا يكفي لتحقيقه تصوير الواقع وحده . وعالم الشعر ، وإن كان مخالفا لعالم الواقع ، أقدر على ادراك القلب الانساني لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات . . . وهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة اما بحسب الضرورة أو بحسب الاحتمال . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودتس نظما ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا) ، وإنما يتمايزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ، بينما يروي الآخر الأحداث التي يمكن أن تقع . . . » (١) .

وعلى الرغم من أن كلمات أرسطو توضح أن الشاعر لا يلتزم بالواقع الذي يلتزم به المؤرخ . . . وهى حقيقة يدركها الباحثون على الدوام - فإن الشاعر يظل مصدرا مهما للمؤرخ لأنه « . . . أقدر على ادراك أسرار القلب الانساني ، لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات . . . » هذا الجانب العاطفي الوجداني والنفسي في الشعر ، هو ما يميز الأدب الشعبي أيضا من ناحية ، وتفتقر اليه المصادر التاريخية التقليدية من ناحية أخرى ، كما أنه يساعد المؤرخ

(١) أرسطوطاليس . فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد . ترجمه عن

اليونانية الدكتور عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م) ، ص ٢٦ .

على استكمال ملامح صورة المجتمع الذى يدرسه من ناحية ثالثة .

وهذا هو بالضبط ما يعطى المشروع العلمية لكل محاولات الدارسين فى مجال التاريخ الاجتماعى ، وتاريخ الأفكار ، لبحث ملامح الظاهرة التى يهتمون بها بين ركام الموروث الشعبى . وإذا كان هناك علامات وإشارات كثيرة كامنة فى التراث الشعبى تكشف عن بنية مجتمع ما فى فترة تاريخية بعينها ، فإن الأدب الشعبى يشتمل أنماطه وأشكاله ، مؤشر جيد للتعرف على الحياة الفكرية فى هذا المجتمع .

فالتراث الشعبى يكشف ، بوضوح شديد ، عن النظام القيمى والأخلاقي للمجتمع ، كما يكشف عن اتجاهاته الفكرية ، وتصوراتها للكون ، وطبيعة العلاقة بين عناصر الكون ، وأفكار أبناء المجتمع عن الطبيعة وما وراء الطبيعة ، والسلطة ، والدين والأسرة ، فضلا عن الممارسات الفكرية والعقلية التى تجتذب أبناء هذا المجتمع .

وقد تنوّه منا الحقيقة ، أو نتوه نحن عنها ، إذا توهمنا أن البحث عن الحياة الفكرية لمجتمع ما ، يكون من خلال البحث فى النتاج العلمى والأدبى الراقى الذى يمثل نتاج الصفوة المثقفة والمتعلمة من أبناء هذا المجتمع فقط . صحيح أن نتاج أعمال العلماء والأدباء المعروفين مؤشر دال على اتجاه بوصلة الحياة الفكرية ، ولكن الصحيح أيضا أن نتاج الأدباء والفنانين الشعبيين والمجهولين ، والذى يأخذ شكلا تراكميا ، يجعل اتجاه هذه البوصلة أكثر دقة . فإذا كان أدب الصفوة ونتاجها العلمى بمثابة العقل الواعى للمجتمع ، فإن الأدب الشعبى هو عقلها الباطن المعبر بصدق عما يدور فى وجدان المجتمع ويعتمل فى قلبه .

وهنا يجب أن نتذكر أن أهم التطورات فى ميدان الدراسات التاريخية جاءت مواكبة لتطورات اقتصاديا واجتماعية وسياسية جعلت جماهير الناس العاديين أصحاب الحق الأول فى تسيير حياتهم ، وصارت الشعوب مصدر السلطات فى بلاد الديمقراطيات الحديثة ، كما أن النظام الاشتراكية أسست شرعيتها على أساس الاهتمام بشئون الجماهير . وقد أدى الى الاهتمام بالناس صناعات التاريخ الحقيقيين ، وازدهرت دراسات

كثيرة تهتم بحركة الناس فى مجال علم الاجتماع وفى الانثروبولوجيا ، والأدب والفن الشعبى . وفى مجال الدراسات التاريخية تخلى التاريخ عن مكانه التقليدى فى قصور الحكام وفى ساحات الحروب لينزل الى خضم الحياة العامة باحثا عن اجابات لأسئلته الثلاثة فى الشوارع والطرق والأسواق والحقول والمصانع وقاعات الدرس ، وراح يفتش بين جموع الفلاحين ، وجماهير العمال ، وجماعات المثقفين والفنانين **وبعبارة أكثر وضوحا بدأ التاريخ يدرس أحوال صناعات التاريخ الحقيقيين .** وكانت النتيجة أن ظهرت للتاريخ فروع كثيرة فى شتى نواحي النشاط الانسانى ، ومنها التاريخ الاجتماعى وتاريخ الفكر .

ودراسة الحياة الفكرية فى مجتمع ما ، تدخل فى اطار فرع أشمل من فروع الدراسات التاريخية ، وهو « التاريخ الاجتماعى » الذى يدرس أحوال المجتمع البشرى عبر التاريخ ، سواء من حيث التركيب الاجتماعى ، أو البناء الطبقي ، وتاريخ الطبقات الاجتماعية ، والعادات والتقاليد ، أو الحرف والصناعات والأسواق ، فضلا عن البنيان السكانى ، وعلاقات القوى الاجتماعية ببعضها البعض ، كما يدرس الأقليات وعلاقاتها السياسية والاجتماعية . ومن ناحية أخرى يدرس التاريخ الاجتماعى الاطار الفكرى الذى يتحرك المجتمع داخله : اذ يدرس القيم والمثل والأخلاقيات ، كما يهتم برصد التوجهات الفكرية والايديولوجية للمجتمع .

ولا شك فى أن لكل مجتمع نظاما من القيم والمثل والأخلاقيات والمواقف الوجدانية تحكم حركته العامة ، وتمثل الجزء الباطن من عقله العام . ومن ناحية أخرى ، فإنه من المسلم به أن أية ظاهرة تاريخية نتاج للتفاعل بين الانسان وبيئته فى اطار الزمان . والظاهرة التاريخية التى يدرسها الباحث فى التاريخ الاجتماعى محصلة لأفعال جزئية عديدة للأفراد الذين تتكون منهم طبقة اجتماعية ما ، أو مجتمع بأسره . ولا يمكن فهم أية ظاهرة تاريخية اجتماعية دون التعرف على الايديولوجية التى تحرك المجتمع أو الطبقة فى اطارها . وإذا أخذنا بالرأى القائل بأن الايديولوجية لا تشمل الأفكار العامة والنظريات

فقط ، وإنما تشمل أيضا كل أنساق القيم والمعتقدات ، فإنه يبقى علينا أن نلاحظ أن الظاهرة التاريخية - خصوصا في مجال دراسة التاريخ الاجتماعى - لا تصلنا كاملة من خلال شهادات المؤرخين المعاصرين والوثائق والسجلات التاريخية التقليدية . فالمؤرخون وكتاب الوثائق يسجلون جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يعتقدون أنها الجوانب المهمة ، أو الأكثر أهمية ، ويغضون النظر عن تسجيلات أخرى تلقائية ووجدانية يعبر بها المجتمع عن رؤيته للظاهرة وتفسيره لها . وهذه التسجيلات المنسية هي الموروث الشعبى فى ميادين فنون الشكل وفنون القول التى يحملها المجتمع كل أفكاره وآماله وتطلعاته .

ومن المسلم به أن النتائج التى تولدها ظاهرة تاريخية فى أى مجتمع انساني لا تظهر بين عشية وضحاها ، كما أنها لا تنبت فجأة من غياهب المجهول . ومن ناحية أخرى فإن هذه النتائج والآثار لا تختفى بمجرد انتهاء الحدث التاريخى الذى أفرزها ، وإنما تتخذ لنفسها شكل تيار اجتماعى - ثقافى مستمر ومتصاعد بحيث يفرض نفسه فى فنون المجتمع وآدابه التى درج الباحثون على تسميتها . « التراث الشعبى » . وبعض هذا التراث الشعبى يتراكم من خلال فنون الشكل ، مثل التصوير والرسم والزخرفة وصناعة الحلى والثياب والسجاد ، وتقوش المنازل . وما إلى ذلك . وبعضه الآخر ينتسب إلى فنون القول : مثل السير والحكايات الشعبية ، والنوادر والأمثال ، والقصص الرمزية ، والفوازير والأحاجى والألغاز ، فضلا عن الزجل والبلايق والشعر الساخر (٢) .

وغالبا ما يتخذ الأدب الشعبى لنفسه قالب المآثورات الشفاهية التى يتم تناقلها عبر الأجيال بالرواية الشفاهية التى تتأثر عادة بثقافة الراوى نفسه ، وبالوسط الاجتماعى الثقافى الذى تدور فيه الرواية . يودى هذا بالضرورة إلى تحميل الرواية (سواء كانت سيرة شعبية أو شعرا ، أو نادرة ، أو غيرها) بطبقات فوق طبقات من المفاهيم

الفكرية المتراكمة عبر العصور ، والروايات ، فيما يشبه طبقات الأرض التى يهتم بها الجيولوجيون وما يزال الجدل محتدما حتى اليوم حول مدى جدارة هذه المآثورات الشفاهية بأن تكون من بين مصادر المؤرخ بسبب المشكلات المنهجية . ويرى بعض الباحثين أن اكتشاف النص الأصيل القديم ضرورى لكى نتبين مقدار الحقيقة التاريخية فيها بحيث يمكن تقييم أهميتها أو تقدير قيمتها (٣) .

بيد أن أصحاب هذا الرأى من الباحثين يبحثون فى مدى جدارة المآثورات الشعبية الشفاهية بأن تكون مصدرا للمؤرخ « باعتبارها تقريرا صادقا عن الأحداث » ، وهو أمر لا يمكن لمن يدرس التاريخ الاجتماعى أن يعول عليه فى دراسة هذه المآثورات الشفاهية التى يتم تناقلها على السنة الرواة الذين يضيفون إليها ، ويعدلون من بنيانها باستمرار بحيث تلبي حاجات المستمعين الثقافية / الاجتماعية . ولذلك فإن كل نص من هذه النصوص الشفاهية يعتبر وثيقة قائمة بذاتها ينمى فهمها فى ضوء الوظيفة الاجتماعية / الثقافية التى تقوم بها .

وفنون الأدب الشعبى لا تهتم برصد الأحداث والوقائع التاريخية ، وإنما ترصد رأى الناس فى الأحداث التاريخية والشخصيات أيضا . وهذا النمط من الفن الشعبى ينتج عن التفاعل بين الفن والتاريخ . إذ أن الخيال الشعبى حين يختار التاريخ مجالا لعمله ، لا يهتم بشئ ، قدر اهتمامه بالاستجابات العقلية والعاطفية لمن يتلقون هذا الابداع الشعبى . ومن اللافت للنظر أن الشكل التراكمى الذى يتخذه الفن الشعبى يأتى نتاجا للتفاعل الإيجابى بين الراوى وجمهوره ، وكثيرا ما يتدخل الجمهور فى تعديل شكل المآثور الشعبى بحيث يأتى تعبيرا دقيقا عن المواقف الوجدانية الشعبية .

والموروث الشعبى ، بهذا المعنى ، يحدد لنا الاطار الفكرى للمجتمع البشرى ، إذ أن أبناء المجتمع يودعون فنونهم الشعبية ، بمختلف أنماطهم ، توجهاتهم الفكرية وآراءهم عن الحياة

(٢) قاسم عبده قاسم ، بين الأدب والتاريخ (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ م) ، ص ٦٩ - ص ٧٠ .

(٣) يان بانيسا ، المآثورات الشفاهية (ترجمة وتقديم د. أحمد مرسى ، دار الثقافة القاهرة ١٩٨١ م) .

والموت والكون ومظاهر الطبيعة ، والدين .
والخرافات والأساطير ، ورؤيتهم لمفاهيم الحق
والباطل ومثل الشجاعة والبطولة ، وقيم الشرف
والنبيل ، ومقاييسهم فى الجمال ، وتصورهم
المعالم الخارجى ، وعلاقتهم بالبيئة ... وما الى
 ذلك . ففى ثنايا الملاحم الشعرية ، والسبر
 الشعبية ، والحكايات الخرافية ، والأحاجى والألغاز
 والنكات والطرف ، وفى طيات الأهازيج والأغنيات
 الشعبية ، والأزجال ، والبلايق ، نجد الحىال
 الشعبى يرسم ملامح البطل الذى يفضلته مجسدا
 للبعد الدينى والبعد الجنسى والبعد العسكرى ،
 ونجده يفضل الحاكم فى صورة الزاهد الذى
 يقترب من عامة الناس فى أفكاره وتصرفاته ،
 كما نجده يرسم صورة زاهية لجمال المرأة بحيث
 تجتمع فى البطلة كل صفات الجمال القياسية فى
 الحىال الشعبى ، وفى مقابلها صورة بشعة قاتمة
 لأعدائه الذين يخلع عليهم كل الصفات المقرزة فى
 سخاء شديد .

ومن هنا يقدم لنا الفن الشعبى ، والموروث
 الشعبى عموما ، ما يمكن أن نسميه تجاوزا
 « التاريخ الوجدانى » الذى ينتج عن التفاعل بين
 الفن والتاريخ . فالفن الذى ينسرب الى الوجدان
 يعبر من ناحية أخرى عن الانفعالات والمشاعر التى
 يعج بها هذا الوجدان والتاريخ الذى ينقل الى
 الانسان تراث الأجيال ومعارف السابقين هو الذى
 يشكل الانسان على الرغم من أنه صناعة انسانية
 أيضا . والتفاعل بين الفن والتاريخ ، بين المشاعر
 والحقائق ، يخلق لنا ما يمكن تسميته الرؤية
 النفسية الشعبية للتاريخ .

ولأن المجتمع البشرى فى حاجة دائمة الى معرفة
 تاريخه لكى يظل على اتصال بماضيه رغبة فى
 فهم الحاضر واستشراف آفاق المستقبل ، فانه
 ينقل هذه المعرفة شفويا من جيل الى جيل يليه
 وقد غلفها الكثير من الحىال والمشاعر والعاطفة .
 ومن خلال حوادث التاريخ التى يتناقلها عامة
 الناس مشافهة ، يختارون حدثا تاريخيا ، أو
 بطلا من أبطال تاريخهم ليكون موضوعا ومحمورا
 لحكاية شعبية يحملونها مثلهم وقيمهم العليا .

وعلى الرغم من أن الانسان ، عموما قد قطع
 شوطا كبيرا صوب العقلانية والتخلص من الرؤية
 العاطفية ، كما أنه اكتشف بقوانين العلم كثيرا

من الظواهر التى كانت الأسطورة وسيلته فى
 تفسيرها ، فان الموروثات الشعبية ظلت تحتفظ
 لنفسها بقيمة كبرى باعتبارها تراثا يغلفه الحىال
 ويتزامن مع موروث واقعى هو حوادث التاريخ
 المجردة ومن المعروف أن الاطار الفكرى العام لأى
 مجتمع بشرى يتكون من تراكم الخبرات التاريخية
 والتقنين والتوصيف الأخلاقى والفكرى الذى
 يضعه هذا المجتمع لنفسه نتيجة لما اكتسبه من
 هذه الخبرات . واذا كان التاريخ يحمل لنا
 الواقع ، أو جزأ من هذا الواقع ، فان الموروث
 الشعبى يحمل لنا الجانب غير المادى
 من هذا الواقع ، وهو جانب الانفعالات النفسية
 والرؤى العاطفية لحدث تاريخى ما ، أو شخصية،
 أو ظاهرة ، أفرزها التاريخ على أرض الواقع
 فاحتفظ بها الحىال الشعبى بين لفائف الحىال
 والوجدان .

والأدب الشعبى ، بصفة عامة ، يحمل ما يمكن
 أن نسميه التفسير الشعبى التعويضى للحوادث
 التاريخية . وهو أسلوب يلجأ اليه الخيال
 الشعبى الجماعى من خلال التراكمات التى يضيفها
 كل فنان شعبى يتناول النص بالرواية ، ومن
 خلال اضافات جماهير السامعين لهذا النص الذى
 لم يكن دورهم قاصرا على التلقى والاستجابة
 السلبية . والأدب الشعبى يلجأ لهذا الأسلوب
 النفسى التعويضى لكى يتجاوز الواقع بحدوده
 الزمانية والمكانية صوب اللامحدود ، زمانا
 ومكانا ، وذلك لكى يقدم للناس ما تحتاجه
 عقولهم ونفوسهم من تعويض . والصياغات
 الخيالية فى الأدب الشعبى تصنع متنفسا حقيقيا
 للمشاعر الشعبية من ناحية ، ولتبرير مشاعر
 الاحباط والحيرة فى أوقات الأزمات من ناحية
 أخرى .

وفى تصورنا أنه لا يمكن لمؤرخ أن يزعم أنه
 يفهم مجتمعا ما ، دون التعرف على وجدان وعواطف
 وأفكار واتجاهات ومواقف وآراء هذا المجتمع فى
 أحد العصور التاريخية . وهذه كلها أمور يمكن
 رصدتها من خلال الدراسة التحليلية للأدب
 الشعبى الذى أنتجه هذا المجتمع . ومن المعلوم
 أن أفضل المصادر التاريخية للباحثين فى مجال
 دراسة التاريخ هى تلك التى لم تكتب بقصد أن
 تكون تاريخا . والأدب الشعبى أدب تلقائى يحمل

القيم والاتجاهات والأفكار التي هي أساس العمل الفني الشعبي دون اهتمام بالحدود الزمانية أو المكانية ، ودون اهتمام بصحة الوقائع أو تسلسلها التاريخي ، ومن هنا فإن الباحث في مجال التاريخ الاجتماعي ينبغي أن يبحث فيها عن اتجاه الفكر والثقافة بمعناها الواسع في هذا المجتمع خلال العصر الذي يهتم به .

ولا ينبغي لنا ، من ناحية أخرى ، أن نتوقع أننا سنجد في التراث الشعبي تاريخاً بالمعنى المتعارف عليه ، وإنما لنا أن نتوقع أن نجد فيه صياغة وجدانية لهذا التاريخ ومن ثم فإن على الباحث أن يستخرج من طيات الأدب الشعبي ما يعبر عن رأى الناس الحقيقي في حوادث التاريخ وأشخاصه ، سواء من خلال الأوصاف الساخرة التي أطلقوها على حكماءهم في الطرائف والنكات ، أو من خلال إعادة صياغة شخصيات الحكماء على نحو يجسد رأى الجماهير فيهم ، أو من خلال تفسيرهم لأسباب الحوادث التاريخية التي تركت تأثيراً عميقاً في حياتهم .

★ ★ ★

وإذا انتقلنا الى مجال الأمثلة والنماذج الدالة على ما سبق أن طرحناه في الصفحات السابقة ، يجب أن نلاحظ بداية أنه في تراث مختلف شعوب الأرض ما تزال الملاحم الشعرية والحكايات الشعبية الخيالية تعتبر جزءاً من أهم المصادر التاريخية التي تدلنا على اتجاهات الحياة الفكرية عند تلك الشعوب . بل إن بعض الباحثين يرون أن هذه الملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسطورة وعصر التاريخ . إذ أن التسجيلات الأولى (مثل ملحمة جلجامش الأكادية البابلية ، وما كتبه قدماء المصريين ، وتصورات رج فيدا الهندية ، وأفكار الكنعانيين والفينيقيين القدماء

التي أخذها عنهم اليهود ونسبوها لأنفسهم) كانت من الضبابية والخيال بحيث وصفت بأنها أجراً الأساطير ، على الرغم من أنها تضم مزيجاً من التاريخ والخيال الشعبي . وفي هذه الكتابات الباكورة يختفى الزمان التاريخي الذي يميز الكتابات التاريخية (٤) .

والإلياذة والأوديسا المنسوبتان الى هوميروس تصلحان مثلاً جيداً للدلالة على ما نطرحه من أفكار (٥) . وإذا كان هوميروس حقاً هو الذي نظمهما فمن المؤكد أنه لم يبدأ من فراغ ، أو من نقطة اللاتى . وإنما كان تحت يديه قدر كبير متراكم من التراث الأدبي الشعبي حول الأحداث التي مرت باليونانيين القدماء على مر الأجيال وحول القيم والمثل التي كانت تحكم حياتهم . ويمكن من يدرس الحضارة الإغريقية أن يستخدم ملحمة هوميروس دون أن يقع في منزلق الخطأ . ذلك أن الباحثين يعتمدون على الإلياذة والأوديسا لمعرفة الاتجاهات العامة للأوضاع والقيم الاجتماعية والتيارات السياسية والأوضاع الاقتصادية وغيرها .

كذلك كان للعرب قبل الإسلام تراث خيالي شعبي يستحق الدراسة الجادة ، على الرغم من أنه وصلنا في شذرات في كتب المؤرخين العرب وبعض أبيات الشعر الجاهلي والشعر بعد الإسلام (٦) . وأيام العرب تعكس النزعة الملحمية وهي تروى أخبار ما أنجزته القبائل العربية قبل الإسلام من أمجاد وبطولات مثقلة بكثير من الخيال والعاطفة وهي تكشف بوضوح أن الذات القبلية كانت محور الشعور التاريخي العربي قبل الإسلام وتكشف أيضاً عن أن الفكر قد أخذ هذا الاتجاه (٧) .

واختفاً الموضوع التاريخي خلف تراكمات

- (٤) أرنست كاسير . المدخل الى فلسفة الحضارة الإنسانية (ترجمة احسان عباس . بيروت ١٩٦١ م) .
ص ٢٩٥ . شاكز مصطفى . التاريخ هل هو علم ؟ « عالم الفكر » . المجلد الخامس العدد الاول . أبريل - يونيو ١٩٧٤ م .
ص ١٧٦ - ص ١٧٧ .
(٥) لطفى عبد الوهاب . عالم هوميروس « مقال بمجلة عالم الفكر » . المجلد الثاني عشر اكتوبر ديسمبر ١٩٨١ م .
ص ١٣ - ص ١٥ .
(٦) أحمد كمال زكى . الأساطير (المكتبة الثقافية . رقم ١٧٠ . دار الكتاب العربي ١٩٦٧ م) ص ٢٨ - ص ٢٩ .
(٧) حسين نصار . نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي (ط ٠ ثانية . القاهرة ١٩٦٦ م) ص ١٧٣ ص ١٧٤ . عفت الشرفاوى . أدب التاريخ عند العرب (القاهرة ١٩٧٦ م) . ج ١ . ص ١٤٩ - قاسم محمد قاسم . الرؤية الحضارية للتاريخ (دار المعارف ١٩٨١ م) . ص ٥٩ - ٧٢ .

أعمال البطولة وغيرها من جوانب حياة النبلاء
الاقطاعيين (١٢) .

والدراسة التاريخية الحديثة لا يمكن أن
تتجاهل ما تحمله هذه الملاحم التي تعتبر من أهم
نواحي التراث الشعبي قيمة من حيث اعتبارها
مصدرا من مصادر الدراسة التاريخية فهي تدلنا
على التغيرات والثوابت في العواطف والقيم والمثل
التي تركت بصماتها على المجموعات البشرية في
أماكن متعددة من العالم .

ومن ناحية أخرى ، نجد أن حكايات « ألف ليلة
وليلة » قد سربت في ثناياها موقف جماهير
المنطقة العربية من الحروب الصليبية التي كانت
من أخطر الظواهر التاريخية تأثيرا على المنطقة
عسكريا وسياسيا واقتصاديا وفكريا . فقد
سربت الحروب الصليبية التي استمرت حوادثها
تتلاحق على أرض المشرق العربي حوالى قرنين من
الزمان ، طالت نيرانها اللافحة بعض مناطق المغرب
العربي أيضا . ففي حكايات هذه الليالي نجد ثلاث
حكايات ، تزيد لياليها على مائتي ليلة تدور حول
الحروب الصليبية وهي : -

١ - حكاية الملك النعمان وولديه شركان وضوء
المكان .

٢ حكاية على نور الدين ومريم الزنارية .

٣ - حكاية الصعيدي وزوجته الفرنجية (١٣) .
وقد تطرقت هذه الحكايات الثلاث الى موضوع
الحروب الصليبية بالتصريح أحيانا ، وبالتلميح
أحيانا أخرى . وهي تعكس عجز الناس عن تفسير
نجاح الحملة الصليبية الأولى واستيلاء الفرنج على
بيت المقدس وأجزاء أخرى من بلاد الشام (١٤) ،

الخيال الشعبي سمة عامة تميز كافة أنماط التراث
الشعبي التاريخي ، بيد أن هذه الصفة لا تقلل
من أهمية الاعتماد على هذا التراث لدراسة أحوال
المجتمع وأفكاره ، ففي بعض الأحيان لا يجد
المؤرخون أمامهم مصدرا للمعلومات سوى التراث
الشعبي كما هو الحال في تاريخ القبائل الجرمانية
الباكر . وثمة قصيدة ملحمة شعبية هي ملحمة
بيوفولف Beowulf التي تدور حول بطل
جرماني عاش في العصور القديمة ، وقد ظلت
محلا للتداول الشفوي على مدى عدة قرون ثم
جمعت ودونت في منتصف القرن الثامن الميلادي
تقريبا (٨) والملحمة تضم في ثناياها كما مدهشا
من أعلام وأحداث العصور الوسطى الباكورة ، كما
تكشف عن النظرة الجرمانية التلقائية للأشياء ،
وطريقة الجرمان الطبيعية في التعبير عن أفكارهم
عن الدين ، والعالم الآخر ، والمجتمعات الأخرى .
كما تكشف عن المفاهيم السياسية والأخلاقية
التي حكمتهم .

وما نقوله عن ملحمة البيوفولف ينسحب
بالضرورة على ملاحم شعرية شعبية أخرى تخبرنا
عن أحوال أوروبا العصور الوسطى ، مثل أنشودة
نيبلونج التي وصلتنا في نص يرجع الى القرن
الثالث عشر مثقل بأفكار الفروسية التي لا تتوافق
سوى مع مجتمع أوروبا في هذا القرن (٩) وأنشودة
رولان (١٠) التي تتناول بعض مراحل الصراع
بين الفرنجة والمسلمين في فرنسا وأسبانيا (١١)
كما أن لدينا أغنيات المآثر وهي قصائد ملحمة
طويلة ترتبط بشمال فرنسا ، وكانت تصور

Beowulf (transl. and edited by . M. Alexandria) Penguin 1973.

(٨)

انظر أيضا أجزاء من الترجمة والدراسة في :

Norman F. Cantor (ed.), The Medieval World (Macmillan New York, 1968), pp. 61-63 ; Robert B. Benson (ed.) The Middle Ages 300-1500.

(٩) نورمان كانتور ، التاريخ الوسيط : قصة حضارة البداية والنهاية (ترجمة وتعليق قاسم عبده قاسم ، دار

المعارف ١٩٨١م) ، ج ١ ، ص ١٧٥ .

(١٠) جوزيف نسيم يوسف « أنشودة رولان - قيمتها التاريخية وما أثير حولها من جدل في : ندوة التاريخ الاسلامي

والوسيط (تحرير قاسم عبده قاسم ورافقت عبد الحميد المجلد الأول ١٩٧٥م) ، ص ٧٥ - ص ١٠٤ .

(١١) الطاهر أحمد مكي ، ملحمة السيد - دراسة مقارنة (دار المعارف ١٩٧٩م) .

(١٢) Norman F. Cantor, Medieval History. The life and Death of a civilization (New York 1969), pp. 378-9.

(١٣) ألف ليلة وليلة (٤ أجزاء ، طبعة محمد صبيح - القاهرة بدون تاريخ .

(١٤) ابن القلانسي ، ذيل تاريخ دمشق (بيروت ١٩٠٨م) حوادث سنة ٤٩٢ هجرية ، ص ١٣٦ - ص ١٣٧ .

ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، حوادث ٤٩٢ هـ .

وإذا كان الفرنج الصليبيون أقل عددا وأضعف عدة ، كما كانوا أدنى في مستواهم الحضارى من المسلمين ومع ذلك انتصروا . وكانت تلك صدمة نفسية مؤلمة عجز الحكام عن تفسيرها فلجأ الفنان الشعبى الى التفسير الوجدانى والتعويض النفسى من خلال حكايات ألف ليلة وليلة ومن خلال تحليل هذه الحكايات الثلاث نجد الاطار العام للمفكر الشعبى ورؤيته لظاهرة تاريخية هامة مثل الحروب الصليبية ، فالبطل الشعبى يجب أن يجمع بين البعد العسكرى والبطولة ، والبعد الجنسى ، والبعد الدينى / الأخلاقى . بيد أن أهم ما نخرج به من تحليل هذه الحكايات هو ذلك الشعور بالمرارة والكراهية التى علفت بالوجدان الشعبى تجاه الفرنج من جراء الحروب الصليبية (١٥) .

والنموذج الأخير الذى تقدمه فى هذه الدراسة هو « سيرة الظاهر بيبرس » . والنص الذى وصلنا مطبوعا لهذه السيرة هو نص رواية متأخرة فى العصر العثمانى (١٦) ، فقد حملت مصطلحات ادارية ومالية واجتماعية وسياسية كثيرة عرفت فى مصر فى العصر العثمانى ولم تكن معروفة فى زمن سلاطين المماليك (١٧) .

« وسيرة الظاهر بيبرس » تدور حول شخصية تاريخية حقيقية عاشت فى حقبة تاريخية محددة ، وهو « السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى » الذى يعتبر المؤسس الحقيقى لدولة سلاطين المماليك . وقد كان هذا السلطان محور كتابات تاريخية كثيرة بسبب شخصيته الفذة التى تجمع فيها كل متناقضات ذلك الزمان ، فقد جمع بين مظهر التدين والرحمة بالرعية ، والبسالة العسكرية والقسوة ، وجمع بين الذكاء والقدرة

الفائقة على المناورة السياسية الى جانب ايمانه بالمتجملين والخزعبلات . فقد كان السلطان الظاهر بيبرس شخصية ملء القلب والعين على مسرح تاريخ المنطقة منذ وثب الى عرش السلطنة بعد قتل السلطان قطز .

وقد صاغ الخيال الشعبى سيرة السلطان الظاهر بيبرس تقع فى خمسين جزءا تضمها خمسة مجلدات متوسطة الحجم يقع كل منها فى حوالى ستمائة صفحة . ويهمنى هنا أن نوضح أن النص الاصلى لهذه السيرة ظل محلا للتداول النقوى عدة قرون بحيث ضم أحداثا وأفكارا ومصطلحات جديدة تراكت عبر الزمان بحيث نجد طبقات أشبه بالطبقات الجيولوجية .

وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد اتجاها فكريا للانتقام من الأعداء الذين هاجموا دار الاسلام وسببوا الخراب لبلاد المسلمين ، فالمغول الذين طووا بلدان الشرق الاسلامى ، وداسوا الخلافة العباسية فى بغداد فى غمار غزواتهم الظالمة ، يتحولون فى الصياغة الشعبية التعويضية الى مهزومين فى كثير من المواقع . ويمكن للمؤرخ أن يعتمد على الصياغات الشعبية والدلالات الاجتماعية الكامنة فيها فى اكتشاف حقيقة المشاعر والأفكار الشعبية تجاه ما حدث فى السياق التاريخى .

وفكرة المجتمع المصرى ، فى منظور العامة ، حول الحاكم تتجسد فى النموذج الذى صاغت السيرة فيه شخصية « الصالح نجم الدين أيوب » الذى جعلته مجذوبا لا يرضى لنفسه أن يأكل من أموال السلطنة ، ولا يأخذ شيئا من المملكة ، بل يأكل من كسب يديه (١٨) ، وهو موقف يكشف عن فكرة الناس عن الحاكم الصالح (١٩) ، وعن

(١٥) قاسم عبده قاسم ، بين الأدب والتاريخ ، ص ٦٧ - ص ٩٦ حيث نجد تحليلا لهذه الحكايات ومضامينها .

(١٦) طبعة عبد الحميد أحمد حنفى ، بشارع المشهد الحسينى بالقاهرة (بدون تاريخ) .

(١٧) وردت مصطلحات مثل « الأوجاقية » ، « الوشاقية » ، « الأغا » ، « دولتى » ، « الصناجق » و « العلوفة » ، و « الفرمانات » ، و « المعرجى » ، و « الصدر الأعظم » ، و « القائمقام » ، و « باشة الشام » . . . وغيرها كثير . وهى مصطلحات لم ترد فى الوثائق أو المصادر التاريخية لعصر سلاطين المماليك . انظر : سيرة الظاهر بيبرس ، ج ١ ، ص ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٢٥ ، ٢٥٧ ، ٣٦١ ، ٣٦٧ ، ٣٩٧ ، ٤٨٩ ، ٥١٤ ، ٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٤٣ .

(١٨) السيرة ، ج ١ ص ٢٩ .

(١٩) تكشف السيرة (ج ١ ، ص ١٨٨) عن أن الصالح نجم الدين أيوب هو ولى الله ، فهو يتكلم بالرموز والاشارات التى توضح أنه يعلم الغيب ، ويعرف الأحداث قبل وقوعها وربما تكون السيرة قد صاغت شخصية الصالح نجم الدين أيوب فى هذا الشكل الدينى تمهيدا لظهور بيبرس ، وربما يكون السبب ما قام به من جهود ضد الحملة الصليبية السابعة على الرغم من مرضه .

رأيهم في الضرائب التي تفرضها الدولة عليهم .
وفي هذا الصدد نجد في مصادرنا التاريخية
التقليدية ما يؤكد هذا الموقف الذي تجسده
السيرة .

وتكشف السيرة عن رؤية العامة للدين من
خلال اهتمامها الشديد بالصوفية منذ بدايه
أحداثها وحتى الصفحات الأخيرة . وهو أمر
يوضح لنا أن الجو الثقافي السائد زمن النص
الذي نعتمد عليه كان أريجه الخرافات والشعوذة ،
بل أن الحركة الصوفية في ذلك اتخذت أشكالاً
وصوراً غريبة لفتت انتباه الرحالة الأجانب
والمسلمين الذين زاروا مصر في ذلك الحين .
ونجد تأكيداً لهذه الرؤية الدينية في النبوءات
الكثيرة التي ساقتها السيرة على السنة الصالحين
عن أن يبهرس سوف يملك مصر ، وفي الرعاية
التي أحاطه بها أقطاب الصوفية منذ قدومه من
الشام مريضاً حتى تولى عرش مصر . وكذلك عن
تصورهم بأن الحضر « عليه السلام » الذي علم
ببهرس الحروب كلها (٢٠) .

ومن ناحية أخرى ، تكشف « سيرة الظاهر
ببهرس » عن نظرة الاحتقار التي نظر بها أهل
المدن نحو الفلاحين ، إذ تقول السيرة على لسان
أحد المماليك أن « الفلاح قليل الانصاح » (٢١) .

بيد أن أهم ما يلفت النظر والانتباه في
صفحات « سيرة الظاهر ببهرس » هو ذلك الموقف
العدواني الساخر من القضاة والوالى وغيرهم من
رجال الحكم . إذ أن السيرة تصور القضاة في
صورة مهينة . فالقاضي شخصية ضعيفة مهزوزة
وهو شخص يميل إلى الدس والوقيعة ، ويخاف
على الدوام من ابن البلد . بل أن السيرة تجعل
القاضي نصرانيا يتخفى وراء الاسلام (٢٢) .
ولا شك في أن الصياغة التعويضية لشخصية

القاضي على النحو والذي أنتجه الخيال الشعبي
نشى بأن القضاة كانوا أدوات لغير الناس حساب
الحكام في أواخر عصر سلاطين المماليك . وفي
العصر العثماني أيضاً . وإزاء هذا الاختلال في
مفهوم الحق وفكرة العدالة في العقلية العامة
المجتمع كان هو الحافز لانتقام الخيال الشعبي
من القضاة . ومن الأمور اللافتة للنظر أن المؤرخ
المصري ابن إياس يذكر أن أحد الشعراء نظم
قصيدة طويلة هاجم فيها فساد القضاة ،
و « دارت هذه القصيدة على ألسنة الناس » .
فغضب القضاة وأردوا مضاجعة الشاعر . ولكن
العامة دافعوا عنه وتولوا حمايته .

★ ★ ★

وفي تقديرى أن من يبحث في ميدان
التاريخ الاجتماعى والحياة الفكرية لا يمكنه أن
يفض النظر عن الاستعانة بالموثوث الشعبى .
إذ أن الفن والأدب الذى يبدعه الشعب ابداعاً
جماعياً تراكمياً فى مرحلة تاريخية ما ، مصدر
مهم من مصادر المعرفة التاريخية . فالفن والأدب
يعكس كل منهما روح العصر ، ويساعد المؤرخين
على إعادة تركيب صورة الماضى ، واجابة الأسئلة
التي تدور حول هذا الماضى . إذ أن الفن والأدب
الشعبى - وهو تعبير كلى عن المجتمع الانسانى -
يساعدنا على فهم انسان العصر الذى يدرسه
بأماله وهمومه ، برفعته وضلوعه ، بنجاحه
واخفاقه ، بقيمه ومثله وأخلاقياته ، فضلاً عن
حياته الفكرية من حيث الأفكار التي توجه
حركته ، والرؤى الاجتماعية التي يرى من خلالها
العلاقات والأمور فى الكون . وهذه كلها أمور
لا نجد لها أثراً نهدي به فى المصادر التاريخية
التقليدية التي لم تفقد أهميتها بسبب هذه
المصادر الجديدة .

(٢٠) السيرة . ج ١ . ص ٢٥٨ - ص ٢٦٨ . ص ٣٦١ . ص ٥٤٦ .

(٢١) السيرة . ج ١ . ص ٨٤ .

(٢٢) نفسه . ج ١ . صفحات ١١١ ، ١١٤ ، ٢٠٦ .

لماذا نجرى وراء الحكايات الشعبية ؟
ولماذا نبحث عن سرّات بتديده منها - ان
مع التفسير - لا ما انسر في أن العالم
ينتهي بحد، عنده . وبهنا نها . ويتلف على
نشرها وطبعها ردوسها ؟ ولماذا هي ضرورية
للأطفال ؟ .. لقد حاولت هينين نويري ان
تجيب على هذه الاسئلة من واقع خبرتها
كمؤلفة لكتب الأطفال متفرقة منذ عام
١٩٦٦ . وكاستفادة تلم بشيها كتاب هام
من نرويك ويونج (١٩٦٢) ..

ولد حازل ميشيل هدرونيانسكي ان
يكشف لنا عن مدى « الصديق » في هذه
الحكايات . وذلك من خلال دمارسته للعمل
أدينا مكتبة جامعة كاليفورنيا ما بين ٥٧ -
١٩٦٥ .. وله مؤلف كبير عن كتب الأطفال
لقد عليه دادة هذه الكتب روسودها ..

من هاتين الدراساتين . ودن خبراتنا
المدية نطرح هذه القضية الهامة . التي
تستدعي بالذات من جانب الكثيرين ومن
الكتاب والكتاب والمهتمين بنفسايا التراث
الشعبي والعقل ..

الخيال يرتاد المناطق المجهولة من حياة البشر

منذ سعاد عصر « العقل » وخيال الانسان
يبحث عن منطلق . وعن اطار يعمل داخله ..
لقد تحدث البعض عن اناس تطول آذانهم لتحبيهم
من قبط الشمس . وعن آخرين بلا رؤوس
وعيونهم في اكتافهم . وكان ذلك قبل ثلاثة قرون
عندما كانت قوانين الطبيعة لم تفسر بعد . وتوقع
المفاجآت شي عادي وطبيعي ويومي .. السحرة
قادرون على الكثير . وبعض « العلماء » يبحثون
عن حيز لفازسة . وآخرون يعقدون معاهدة مع
الشیطان .. بل تحدث تحولات في اشكال الناس
والحيوانات والجمادات . ويصبح في مقدور البعض
ان يحوزوا قوى استغورية . بلا مدى ولا حدود.
وتراجع كل ذلك أمام الاكتشافات العلمية خلال
الترنين الماضيين . واصبح انسان العصر لا يصدق
الا ما اثبتته التجارب . وقصص الرحلات مثلا
لا بد وان تكون مصحوبة بالخرائط والمصور.
واصبحت لدينا وسائلنا العلمية لفحص الذهب ..

الادب الشعبي

في عصر

التليفزيون
والفضاء
هل ...

يتقبله الأطفال

ويقبلون
عليه ؟

بقلم: عبدالنواب يوسف

وإذا كان فاوست قد وقع معاهدة مع الشيطان ، فليس أيسر من كشف تزوير توقيعه ، لكن : هل كف الناس لذلك عن قراءة فاوست واعتبارها واحدة من أعظم كلاسيكيات الأدب عالميا ؟

على ان الكتاب ما زالوا يستثمرون تلك المناطق المجهولة من الحياة ، ويطلقون خيالههم العنان .. فعل هذا سير ريدر هاجرد فى قصصه عن افريقيا وكونان دويل وهو يتحدث عن (العالم المفقود) فى البرازيل، وجول فيرن فى قصصه عن الخيال العلمى حول القمر ، وباطن الأرض .. وانطلق ادجار الن بو ورا، روح الانسان بعد الموت ، وحاول ويلز فى مطلع هذا القرن ان يرتاد قضية « الزمن » فى « آلة الزمن » ، واستطاعت أبحاث الفضاء ان تدرس القضية بشكل علمى وبعيد تماما عن الخيال .. ان الانسان حين تغيب المعرفة له ان يبحث عن ابتكار .

هذا هو عالم الخيال عند الكبار : مغامرات ، وعواطف ، وأشباح ، وآلات ، ومخلوقات غريبة ، عالم مليء بظواهر لا تفسير لها ، نقرأ عنه دون أن ننسى أين نحن ، ولا مكاننا فى المجتمع ، ولا مسئولياتنا ، ولا أعمارنا .. انه أدب للكبار الناضجين المسؤولين .

غير أن هناك أدبا ينتمى الى عالم المستحيلات، يقع فيه أى شيء فى أى وقت : أرنب يحمل ساعة ، وريح الشمال تتبنى طفلا ، وأربعة يسرقون الزمن ، والأميرة تتزوج ابن الخطاب ، والذئب يبتلع الجدة وذات الرداء الأحمر ، والكاتب القادر على تطويع نفسه وقلبه لمثل هذا العالم هو وحده كاتب الأطفال ، الذين هم قادرون على الانتقال من عالم الواقع الى عوالم الخيال الرحبة الواسعة ، لأنهم لم يتعرفوا بعد على كل قوانين الطبيعة وتفسيراتها العلمية - كالانسان قبل ثلاثة قرون ، كما أن عقولهم لم تصبح كاملة النمو لكى تبحث فى « معقولية » ما يقال لهم أو ما يقرأونه .. ان ما حصلوا عليه من حقائق علمية أقل قدرة من أن يحول بينهم وبين تصديق المثبرات التى تروى لهم، انهم لم يدخلوا بعد عالم « المستحيلات » .. هم يعيشون فترة « ان كل شيء ممكن » .. وكلما كان عمر الطفل صغيرا ، كان من الممكن ان نستثمر ذلك بواسطة الحكايات الشعبية .

والسؤال : ترى ما هى مناسبات الحكايات الشعبية ؟! .. لا شك انها ثمرة تفكير انساني ، وعقل البشر هو مبدعها ، وهى ليست عمل فرد بذاته ، بل هى « انتاج جماعى » ، شارك فيه الكثيرون ، وبقاؤها وخلودها يؤكدان سلامتها وروعيتها ، مهما تضمنت من عنف وقسوة .. انها فى حد ذاتها لها جمالها ، ثم هى موحية للكتاب بالكثير .. ما كان فى استطاعة اندرسون ، أو ادوارد لير ، أو لويس كارول ، أو جورج ماكغونالد ، أو جيمس بارى ان يقدموا أعمالهم الفريدة لولا انهم عايشوا هذا العالم الرحب الفسيح .. ان الحكايات الشعبية ليست ثمرة عقل مجنون أو أفلت زمامه بقدر ما هى عبقرية انسانية ، التقطت « موتيفة » أو لمحة صغيرة وراحت - مثل لوحات الموزاييك - تلصق هذه بتلك ، الى أن يخرج العمل وقد اكتمل فنا فذا .. لقد استطاعت العبقرية الشعبية ابتكار شخصيات لا تنسى ، ورسمها ببراعة ومنقطعة النظير : من ينسى **السندباد وعلاء الدين وعلى بابا ؟** .. ان المواقف التى تضمنتها هذه الحكايات ثرية عامرة بالحركة ، والفكاهة ، والصراع ، والعواطف الانسانية .. وما أشبهها بنسيج العنكبوت : ناعم وقوى ! .. وعلى منوال الشعب استوحى الكتاب العباقرة أعمالهم وشخصياتهم : كل منا مر به زمن جرى فيه بأقصى سرعة ليبقى فى نفس مكانه ، كما فعلت (ملكة ورق اللعب) فى **أليس فى بلاد العجائب** .. وكما صنعت (بيبي) فى أعمال **استريد لنديجرين** ، وكما تفعل الشخصيات التى تتشكل وتتحول وتتحور كيفما تريد فى **الف ليلة** وفى قصص (**بارا بابا**) التى تظهر على الشاشة وفى الكتب الشهيرة باسم بطلها .. وقد اتسع باب الخيال لهذه الأعمال ، وأصبحت تزايل الحكايات الشعبية ، ورغم أن لها مؤلفها ، الا انها اضافة جديدة لما قدمه الانسان عبر تاريخه من أساطير وخرافات ، فقد دبت الحياة على أيديهم فى أشياء ما تصورنا أنها سوف تعيش وتتحرك وتتصرف ، وتحدث بلغة فريدة فى لونها وما أكثر ما نواجه فى الحكايات الشعبية وما شاكلها من أعمال أدبية بتعبيرات نجد أنفسنا - مع كل حماسنا للغتنا الفصحى - فى ميسس الحاجة لنطقها باللهجات الدارجة ثم صياغتها بالفصحى ليفهمها القارى، فى كل مكان

تفسيرات جديدة

للحكايات الشعبية والخرافية

لماذا «الحواديت الشعبية» في عصر التلفزيون؟

كيف يتجاسر جهاز حديث صنعته التكنولوجيا على أن يقدم (ست الحسن والجمال) و (علي بابا) ، وهذا القصص القديم الذي كان لابد وأن يعفى عليه الزمن ؟ ..

الاجابة السريعة الواضحة على هذا السؤال أن هذه الحواديت تحمل الأطفال الى عوالم من الخيال السحري ، بعيدا عن أرض الواقع المرير ، وتسهل لهم ارتياد دنيا الأحلام والهروب من وقع الحياة بقسوته وصعوبته .. وهذا في الواقع ليس بصحيح ، بل العكس هو السليم ، فالحواديت الشعبية تعكس صورة الطفل وأسرته ، وحياته ، وتقدمها له جليلة كأنها « مرآة » .. ان الأب هو الملك أو السلطان .. والأم هي الملكة في هذا العالم الصغير ، وكلاهما عاقل ، عطوف ، قوى ، والابن ، هو الطفل نفسه ، وهو « الأمير » ، والابنة هي « الأميرة » .. وقد يكون الابن الطفل هو ابن الخطاب الفقير الشجاع الذكي الذي يستطيع أن ينصب نفسه أميرا .. والرقم ثلاثة

من وطننا العربي .. وهذه العوالم يتعامل فيها الناس والحيوانات والأشياء ولكل منها شخصيته المحددة المنفردة .. أنها ليست أسطورية فحسب بل هي الاسطورة ذاتها : **اسطورة الحرية والفكر** .

والذين يتعاملون مع الادب الشعبي ، يجدر بهم ان يكونوا على مستوى لائق يمكنهم من تقديمه للأطفال كفن ، عبقرى ، ويشاركهم الصغار في الاستمتاع بما يحويه من خيالات ، جنباً الى جنب ما في هذه الأعمال من موسيقى ، وشعر ..

لكن أيدي آئمة تمتد أحيانا الى هذا التراث فتخربه وتفسده ، وقد عمد أحدهم الى قصة زمار هاملين وأجراها على مسرح مصر القديمة ، ليفتثت على التاريخ ، ويعمد « الكبار » في مصر القديمة الى اخلاف وعندهم مع الزمار فيعاقب أطفالهم ويقودهم الى الجيل ويغلقه عليهم ، الى ان يستجيب أهلهم لمطلبه .. هذه الأقلام التي تكتب مثل هذه الأعمال يجب أن تقصف ، بل ان أيدي أصحابها يجب أن تقطع حتى لا تمتد الى التراث بهذا العبث .



البيوت المسكونة والأشباح تدرك هذه الحقيقة وتنسج من حولها أنماطا تحاكي الطفل النائم في الغابة ، ولم يحدث أن امتلأت الغابة بالحيوانات اللطيفة والطيور المغردة والأشجار الحنونة على نحو ما يفعله **والث ديزنى** فى أفلامه ٠٠ كما انها لا تحتشد بالاشياء المفزعة كالعيون اللامعة المحدقة ، والوحوش الضخامية على نحو ما يفعله **ديزنى** نفسه حين يمشى الى الطرف الآخر ٠٠

والحقيقة فيما ارى أن الحكاية الشعبية - والأسطورة - تستحوذ على متلقيها ، ونحن الكبار ندرك تماما انها ليست وهما أو أكذوبة ، والأطفال يدركون أكثر من ذلك ، ويمضون أبعد ، اذ هم على يقين من انها غلطة ارتكبها واحد من الكبار ٠٠ ان الأسطورة - أو الحكاية - قصة حقيقية رمزية ، تقول أشياء كثيرة بطريق غير مباشر ٠٠ اننا قد لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء ، أو لا نجسر على قولها من جانب كما يحدث فى الأحلام ، فى اليقظة أو المنام ٠٠ ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقيا ، ولا هو واقعى ، لكنه يجب أن يكون كذلك ٠٠ نحن نتوق الى حدوده ونتطلع الى ذلك ٠٠ ولعلنا على ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الكثير من الحكايات الشعبية والأساطير ٠

ان (الأم الغولة) ، والأب (أبو رجل مسلوخ) ، وغير ذلك من النماذج له دلالة الكبيرة ٠٠ ولن نخدعنا قصة **سنوديل** و **سنوهويت** حين نتحدث عن زوجة الأب ، انها تمثل الأم أو سلطة أكبر ٠٠ والقصص تمثل فى القصصين (غيرة) الكبيرة من الطفلة الجميلة ، والرغبة فى اخراجها من دائرة الأسرة أو العائلة ٠٠ وأما الغولة وأبو رجل مسلوخه تصرخ الأقلام بأنها مرعبة مخيفة مفزعة للطفل ، وانه يجدر بنا ألا نحكيها لهم ٠٠ لم لا ؟! ان لدى الصغير شعورين نحو أبيه وأمه : الحب الكبير والخوف الشديد من السلطة والتسلط ، وهذا اللون من القصص يؤكد كثير من علماء النفس ، انه ينفس عما فى نفوس الأطفال من ضيق نتيجة لما يحدثه الآباء من احباطات تبدأ من سن الرضاعة حين نحرم الأم طفلها من ثديها وهو راغب فيه ! ٠٠ وهى بحاجة الى أن تفعل لكى تربيته ، وهى

فى هذه الحوادث رمز للأب والأم والطفل ، وثلاثة أبناء ينجح أصغرهم ولا يوفق الكبيران ، ويظهر هذا جليا فى **سنوديل** - المسكينة المظلومة التى تتزوج الأمير ٠٠ ان هذه الحوادث تمس وترا حساسا فى نفوس الأطفال ، وهم يتعلمون الكثير خلال استمتاعهم بها ، أكثر مما تعلمهم بعض الحكايات الخيالية التى تكتب من أجلهم اليوم فهى تتجاوز حدود الخيال المعقول والمقبول - فيما يرى البعض ٠٠ كما انها بعيدة عن تأكيد « الشخصية » ٠٠ من يريد أن يكون ساحر أوز أو دكتور **دولينيل** فى حين أن فى مقدوره أن يكون « الأمير » ؟!

والسؤال الذى يطرح نفسه :

- هل الحكايات الشعبية ضرورية حقيقية لعالمنا ؟
أو على الأقل لعالم الطفل ؟

اننا على يقين من أن الجواب هو : لا ٠٠ حتى لو قال بذلك **فرويد** ومن تبع مدرسته ، غير أن البعض يؤمن بأن جانبا كبيرا من العوامل النفسية الداخلية للطفل تشكله هذه الحكايات ، اذ سرعان ما يكتشف الطفل أن الأب ليس هو الملك العاقل الحكيم ، بل هو ذلك المارد المخيف الذى يحبه الأمير الصغير - أو الأميرة ويكرهه فى نفس الوقت (حب يصل الى درجة الزواج وكراهية تفضى الى حد القتل) ، وان الأم قد تبدو طاغية ، وقاسية ، ومنافسة أكثر منها مرشدة وناصحة وان الأمير الصغير مجرد شخص بائس حزين باك يضلل طريقه فى الغابة المظلمة ، تطارده الساحرات والوحوش ٠٠ والكبار الذين تجاوزوا عهد الطفولة من الصعب عليهم - ان لم يكن من المستحيل - أن يعودوا الى ذلك العهد بأيامه الذهبية المضيئة حينما ، المظلمة المضيئة أحيانا ٠٠ وربما كان السبيل الى ذلك قصص أفلام المغامرات والبوليسيات بالنسبة للكبار ، والسؤال هو

- من يرضى لنفسه أن يصبح قزما وسط عالم العماليق ؟!

قد يكون قلب القزم عامرا بالانسانية ، حتى وهو خائف ، لكن الطفل يعتقد - سواء كان ذلك صحيحا أو غير صحيح - انه وحش وانه يستحق السجن ٠٠ وقصص **Hownting Stories**

الأم - البديلة - التدخل الى درجة القتل بازسال التفاحة المسمومة مع البائنة ! ، وتسقط سنو هويت نائمة ، كالميتة ، تظل كذلك الى ان ينقذها الأمير . . ان خاتمة القصة تستقيم - نفسيا - مثل بدايتها . . ان الوسيلة الوحيدة للهروب الحقيقي من نوم الطفولة الطويل الذى تدفعها اليه الأم ، هو أن تصحو فى جو من الحب ، وان تنطلق بعيدا مع الأمير الذى يختارها لتكون (الملكة) ! . .

محاولة لدراسة

هانزل وجريتيل

والآن تعالوا بنا الى مثل آخر لا يقل شهرة عن (سنو هويت) أو (سندريلا) . . انه قصة (هانزل وجريتيل) Hansel and Gretel . . وهى تدور حول نفس الفكرة ، بشكل أكثر عنفا وقسوة ، وهى قصة لا ينساها الأطفال بسهولة ، بل تستقر فى أعماقهم وذاكرتهم ، وان كانوا أحيانا يشعرون ازاءها بالكثير من الحجل ، فان أهمهم ليست على هذه الدرجة من السوء . .

القصة تقول ان هناك طفلين - هما فى قارب واحد هنا - ومرة أخرى تتخفى الأم فى ثوب زوجة الأب ، وهى تريد التخلص منهما بحجة أنه ليس لديهم ما يكفى من طعام ، وهى هنا لا تلجأ الى الحطاب - كما حدث فى سنو هويت - لكنه الأب نفسه ، يجبر على أن يحمل طفليه الى الغابة ويتركهما فيها . . انه الأب الذى يغفل عن أولاده مرة أخرى أو يغيب عنهم أو يتخلص منهم . . لكن هانزل الأكبر ، يسمع الحكاية ، فيدبر العودة للبيت بالقاء الأحجار الصغيرة التى تعود بهم للبيت فى المرة الأولى ، ولكنه فى المرة الثانية يفقد الطريق ولا ذنب له لأن الطيور أكلت أو انتقطت فتات الحبز الذى جعل منه معالم تدله على سبيل العودة . . ان الأطفال ليسوا قادرين دوما على الخروج من كل مأزق بمفردهم ، هذا تعبير عن العجز . . ونحن هنا مرة أخرى فى صراع ما بين الأقزام والعسايق . . الأطفال والكبار . . والطفلان خلال الغابة يعثران على بيت تقيم فيه العجوز الساحرة . . ومرة أخرى نلتقى بالأم وقد لبست ثوبا آخر لن يخدع الأطفال . . والمرأة الساحرة تسجن الطفلين ، وتقدم لهما

لا تستطيع قط أن تستجيب دوما لرغباته ، فهناك احتياجات ضرورية له . . وبين الرغبات والاحتياجات تبدأ (دوانا) الحياة والصراع فيها . . وفى قصة سندريلا نلمح احتقار أختيها لها ، انها المنافسة الناشبة بين (الأخوة) ، وهى منافسة لا يمكن تغاديها ، وان كان من الممكن استثمارها . .

والأطفال فى عصر التليفزيون مفتونون

بالكارتون والصور المتحركة ، وهى تشدهم ليبقوا معها طويلا . . لكنها لن تبقى طويلا . . بينما تبقى قصص الشاطر حسن والسندباد وعلى بابا وعلاء الدين وسنو هويت وسندريلا . . نعم ، الأطفال يتابعون أعمال « والت ديزنى » و « حنا بربارا » على الشاشة الصغيرة ، وهم قد يتقمصون دور البطء الصغيرة - التى ترمز للطفل اليتيم الثائى الذى تهدده الأخطار عند كل منحنى طريق ، متمثلة فى الثعلب المتربص بالبطء ولا يخدع الأطفال بصوته المبطن بالرقعة والحنان ، فهم يعلمون تماما انه يريد أن يغدر بالبطء ، وكم يستريح الطفل حين تقلت من برائته . .

لكن ، ماذا عن الأب ؟! . . انه موجود ، طيب وحنون فى مواجهة قسوة الأم ، لكنه مغلوب على أمره وواقع تحت سيطرتها ، ولا حول له ولا قوة . . قد يتبادل الأب والأم المواقع : هو حنون حين تكون هى قاسية ، والعكس صحيح) وربما يكون الأب - فى عصرنا هذا - مشغولا فى أعماله أو مكتبه ، ويكون المنقذ فى الحكاية الشعبية شخص آخر : الحطاب ثم الأقزام السبعة فى سنو هويت ، وهم فى القصة كبار فى السن ، ولكنهم لا يتجاوزون الطفل حجما ! ، هو ينطلق اليهم ويجدهم فى مستوى نظره ، بدلا من أن يجد نفسه عند (الركبة) من سيقان العمالقة ! . . والقصة توزع (الأب) على سبع ظطع ، هم الأقزام الصغيرة ، وتستطيع الصغيرة أن تقوم لله بدور ربة البيت - الزوجة الأم - دون صعوبة . . وهو ما تفعله سنو هويت . . تأكيدا لما أشارت اليه نظريات علم النفس حين تحدثت عن عقدة أوديب وعقدة اليكترى ويعنون بها حب الابن للأم ، وحب الابنة للأب . . لكن الأب يغيب . . كثيرا ما يغيب . . يذهب للعمل أو المكتب . . كما يفعل فى الحياة وكما فعل الأقزام السبعة ، وهنا تحاول

مع الطفل ، وذاك يستطيع أن ينقذها من هذا الزوج الرهيب ٠٠ (رغم أن القصة تقول ان الأب مات ، الا أنه يظهر هنا في ثوب الغول) وينتصر جاك ٠٠ انه أولا يجرد الغول من كنوزه بالاغارة عليها في جسارة وشجاعة ٠٠ وبذلك يجرده أيضا من قواه وأسلحته ٠٠ ونستطيع أن نستنتج ما ترمز اليه الكنوز والأسلحة والقوة ٠٠ ثم يقطع جاك أعواد الفول ليسقط العملاق صريعا ، في السوق ٠٠ وتتحقق للصغير أحلام المجد : الرجولة ، والمال والام ٠٠ كلها له ! ٠٠ وأذكر طفلة كانت تشاهد القصة على شاشة التلفزيون ، وفجأة صاحت :

- آه ٠٠ ان الكنوز كانت ملكا لوالد جاك !

ان القصة الجديدة تريد أن تقول ان جاك لم يسرق الكنوز من الغول ، لكنه استعادها واستعاد المزمار السحري ٠٠ الكاتب هنا يريد أن يجعل من جاك بطلا ، وحصنا للعدالة ، لكن كانت هناك مشكلة : لماذا يشكو المزمار - لأنه سرق ، اذا لم يكن الغول هو مالكة الحقيقي ؟ ٠٠ !

وقد سمعت القصة (جاك وأعواد الفول) يوما من طفل ، يتحدث عن الفول بعد أن وقع من فوق الأعواد ، لقد صرخ : آه ٠٠ وأضاف الصغير ان الغول لم يمت وانما أعطى جاك قطعة من الحلوى ، لأنه كان غولا طيبا ، وقد عاشا معا سعداء ! ٠٠ ان الصغير أدرك أن الغول يرمز للكبار ، وهو لا يريد أن يجرح مشاعرهم ! ٠٠ أو مشاعري شخصيا ، فقد كنت بمثابة الأب لهذا الطفل ٠٠

القزم

وبنت الطحان

والرحلة الرابعة ستكون مع رومبيلستيلتسكين Rumpelstilzkin وهي عمل مختلف في وضعه عما سبق ، وهو في أسلوبه أكثر القصص إثارة ٠٠ من ذا الذي يستطيع أن ينسى ذلك الرجل الصغير الغريب الذي يحمل هذا الاسم الطويل الطريف ، الذي ينسج الذهب من القش للفتاة ابنة الطحان ، وقد اشترط عليها أن يأخذ مقابل ذلك أول طفل تلده اذا هي لم تستطع أن تعرف اسمه ؟ ٠٠ اننا نلتقي في القصة مع زوجات أب ، وساحرات ، وعمالقة وغيلان : اننا

الطعام ٠٠ هل هناك أوضح من هذا تعبيراً عن دور الأم ؟ ٠٠ قد تخطى العين العصرية المتعجلة هذه الأمور الرمزية البالغة الدلالة ، لكنها لا تغيب عن عين الدارس الباحث الفاحص . انها (الأم) التي تسمن أطفالها وتأكلهم ولا تدع لهم حياتهم الخاصة ، يعيشونها كما يريدون وكما يرغبون ، ويشكلونها وفق رغباتهم وأحلامهم وميولهم وآمالهم ، والأطفال غير الكبار هنا ، انهم يدركون الحقيقة وراء تصرف الساحرة الشريرة التي تريد أن تلقى بهم في القرن ، الذي هو رمز للرحم الذي يود الأطفال أن يخرجوا منه ، والسبيل الوحيد أمام الأطفال هو أن يضعوا هذه الساحرة الشريرة في القرن الذي أعدته لهم ٠٠ (العين بالعين ، والبادي أظلم ٠٠ والعقوبة قاسية ، لكن هكذا الحياة) وعندما يفعل الطفلان ذلك ، ويعودان الى البيت يجدانه قد خلا من تلك المرأة الشريرة (زوجة الأب) - رمزا للام - ويبقى لهما الأب الطيب الحنون ٠٠ ويعيشون سعداء ٠٠ انها الغيرة والصراع والمنافسة ، حين تترجم الى قصة شعبية ٠٠

ماذا عن قصة

جاك وأعواد الفول ؟!

وفى جاك وأعواد الفول

Jack and the Beanstalk

٠٠ جاك هنا ولد وحيد ، تقول القصة أن أباه مات ، أو لا وجود له (مرة أخرى ، لا يصدق الطفل ذلك ، ولا بد وأن يتأكد من الأمر ويجد الدليل عليه) ٠٠ اننا أمام نموذج آخر لقصة سندريلا ، لكننا أمام طفل يحاول أن يعرف أكثر من الكبار أو ان يكون أفضل منهم ، وحيات الفول التي أتى بها جاك الى أمه في البيت حبات مسحورة ، هي أئمن بكثير من البقرة التي تنازل عنها في مقابل الحصول على الفول ٠٠ انها حبات تمنحه مدخلا سحريا الى عالم الكبار ٠٠ انه بصموده وتسلقه لأشجار الفول يصل الى حيث يستطيع أن يكون في مستوى أبيه العملاق وفى مواجهته ٠٠ **الأب دوما عملاق** ٠٠ غول يشم رائحة دم الطفل ويريد أن يلتهمه ٠٠ لأنه استحوذ على الأم ٠٠ ولكن من المؤكد ان جاك سوف ينتصر رغم ضالة حجمه اذا قيس بالفول ٠٠ وزوجة الغول - رمز الأم مرة أخرى - تخاف من زوجها وتتعاطف

الشديد أثناء تناول هذه الأعمال ، وخلال اعاده صياغتها بالشكل الذى يمتعهم ، دون أن يحمل اليهم الاعجاب بالأشراز وأعمالهم ٠٠

والسؤال الآن : هل نستطيع أن نقول ان هذه الحكايات الشعبية ليست فى حقيقة الأمر قصصا للأطفال ، وانها فى واقع الأمر أعمال فلسفية تحمل فى ثناياها حكمة البشرية ، وتعبّر بشكل أسطورى عن مسيرة الانسانية بصدق واضح؟! اعتقد أن الإجابة هى : نعم ٠٠ لكن ذلك لا يعنى أبدا أنها لا تصلح للأطفال ، وبعيدة عنهم ، ولعل ذلك يدفعنا الى القول أنه بات من الضروري ألا نتدخل فى هذه الأعمال ، نبسط فيها ، ونجعل منها ، حتى لا تجرح عقولهم الغضة ومشاعرهم البريئة ٠٠ اما أن نقدمها أو لانقدمها أما افتراسها بحجة تنقيتها من الشوائب فهو أمر يجب ألا نرتكبه ، خاصة والأقلام التى تتناول هذه الحكايات لا نظنها ترقى الى مستوى عبقرية الشعب الذى أبدعها ٠٠ ان الأطفال يتقبلونها من قبل أن يفهموها جيدا ٠٠

ولدينا مثال واضح لهذا العبث بالأدب الشعبى ، فقد رأى أحدهم أن يروى قصة صاحب المزمار الذى راح يعزف وتبعته الفئران الى البحر ، وجعل الأحداث تجري فى مصر الفرعونية ٠٠ وهذا الذى حدث جريمة فى حق التاريخ ، وفى حق الأدب الشعبى ، الذى تجرى حكاياته فى الازمان والامكان : « كان فيه زمان » ، لا أكثر وبلا تحديد لعصر أو عهد ٠٠ ودون اشارة الى « أين حدث هذا » ، لكنه اللاوعى بالتاريخ والحكاية الشعبية .

ولا يتصورون أحد أننى أطالب هنا بأن نحكى قصة زوجة الأب التى ذبحت ابنتها وطبختها لزوجها ، أو ٠٠ ، أو ٠٠ اذا ما من شئ يدفعنا الى زرع الرعب والفزع فى نفوس الأطفال ٠٠ ولدينا كنوز وفيرة يجدر بنا أن ننتقى جواهرها ولأئها الثمينة .

هنا فى عالم الكبار ، والبطولة ليست معقودة لطفل أو طفلة ، والنغمة مختلفة ، فالأب فى القصة طحان له تطلعاته الطبقيّة ، اذ يريد أن يزوج ابنته من الملك ، وهذا بدوره يريد أن يتزوجها لقدرتها على تحويل القش الى ذهب ! ، دون أى اعتبار لمشاعرها وعواطفها ٠٠ هى لا تحب الملك ولا تكرهه ٠٠ ثم هذه الشخصية الغريبة : الرجل الصغير الذى يساعد الفتاة فى صنع الذهب ويساومها على مولودها الأول ، وعندما يعود ليستوفى حقوقه لا يجد أمامه الا الغش والخديعة ، مع انه أظهر اللحمة الانسانية الوحيدة فى القصة حين نزل فى مساومته عن حقه مقابل معرفة اسمه ، وتبقى مشاعرنا الطبيعية وتعاطفنا مع الأم الصغيرة ، لكن ذلك لا ينفى أن القزم قد خسر صفقته - ويبقى الهدف الأخلاقى هنا غامضا ، غير واضح ٠٠ لماذا؟! ٠٠ نحن هنا نتعامل مع عالم الكبار ٠٠ بظلاله الرمادية ، واللعب على الحبال ، لكن الأمر لا يذهب أبعد مدى من ذلك ، فإن هذه الشخصية الغامضة تقتحم الحياة اليومية فى عالمنا وقد استرحنا لهزيمتها فى القصة ٠٠ كما هزم شيلوك فى تاجر البندقية ٠٠ هل لأن كلا منهما قد تجاوز المدى فيما يطلب ؟ ٠٠ ثم من هى هذه الشخصية الغامضة ، ذات الاسم الغريب ، التى تظهر فجأة داخل الغرف المغلقة ، وتقوم بأعمال خارقة تفوق قدرة البشر ؟ ، ولكنه فى مقابل ذلك يطلب أغلى شئ فى الوجود من الفتاة ! ، ثم هو يمضى مرددا اسمه متغنيا به ، مبتهجا بانتصاره ٠٠ وهو بعد أن يمتنى بالهزيمة يضرب الأرض بأقدامه ، واذا به يسقط الى الأعماق ، الى أين؟! ٠٠ الى بيته ! ، الى حيث كان ، ومن حيث جاء ٠٠ والمعروف من خلال التراث الشعبى اننا لا نعرف اسم الشيطان ، واننا اذا عرفنا اسمه استطعنا ان نهزمه ، ويشعر الجميع بارتياح عميق عندما يفشل فى الحصول على حقه - هل هذا جزاء عادل ؟ ربما لا ، لكننا لا نبحث عن العدل حين نتعامل مع الشيطان ، وعندما يتعلق الأمر بفلذات الاكباد ٠٠ أى اننا أمام « فاوست » أخرى ، و « شيلوك » آخر ، مع نهاية سعيدة ٠٠

وحكايات « الشياطين » و « الأشراز » تلقى اهتماما من الأطفال ، وكثيرا ما نجدهم متعاطفين مع هذه الشخصيات ، لذلك لا بد من الحذر



وَلِيَّ اللَّهِ الْمَجْدُوبُ

فاروق خورشيد

قد لا يعجب هذا العنوان أهل التاريخ الاسلامي ، وتاريخ مصر على الخصوص ..
 فصورة الملك الصالح في كتب التاريخ ترتبط بالقسوة والعنف بل وبالدم .. كما ترتبط
 بالمعارك الباسلة ضد الصليبيين ، تلك المعارك التي أدت الى أسر لويس التاسع
 ملك فرنسا بدار ابن لقمان بالمنصورة ، في واحدة من أهم الانتصارات التي احرزها
 المسلمون على الصليبيين في حروبهم البربرية والطويلة .. كما ترتبط بانشاء
 الممالك البحرية أو الصالحية الذين انشأ لهم قصره على النيل عند المنيل ومقياس النيل ،
 وهم المماليك الذين حكموا مصر بعد ذلك ، وبعد انتهاء الدولة الايوبية ب وفاة شجرة
 الدر أو بعد مصرعها ان اردنا الدقة في التعبير ، وشجرة الدر هي زوجة الملك
 الصالح أيوب ، ومشاركته ايام البؤس وايام العزة . ثم هي التي اخفت أمر وفاته أثناء
 المعارك ضد الصليبيين وظلت تسير الأمور وتقلد توقيعه على الأوراق حتى حضر ابنه
 توران شاه ليتولى الأمر عدة أشهر ثم يقتل لتنفرد هي بالأمر ..

معارك ومعارك وقتل ، وبطولة ، وابن يموت في قلعة بعيدة وعم لا ينتهي
 عدوه معه وأخ يخنق في سرداب ، ووزير يخطف ثم يقتل ، ومعارك مع العم وابناء العم
 في الشام ، وحروب مع الصليبيين في مصر ودنيا من الصراع والمؤامرات والعنف .

ومع هذا فهو الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب سواء رضى رجال التاريخ أم غضبوا ، فهكذا أراد الأدب الشعبى ، وهذه هى الصورة التى يقدمها له كتاب السيرة الشعبية، سيرة الظاهر بيبرس » ٠٠ والواقع أن هذا الموقف من كتاب هذه السيرة يكشف لنا الدور الخطير الذى كان يلعبه الأدب الشعبى فى إعادة كتابة التاريخ ، وإعادة رسم الشخصيات التاريخية بما يرسم فى ضمير العامة وأذهانهم ولعله يجعلنا نميل الى أن معظم هذا الأدب إنما كتب لتحقيق أهداف سياسية محلية وقومية عامة فى وقت واحد ، وأنه إنما كتب تحت رعاية السلطة فى بعض الأحيان ، كما كتب احتجاجا على السلطة فى أحيان كثيرة أخرى ٠٠ وحين نجد فى على الزبيق كسيرة احتجاجا واضحا وصريحا على العصر وملوكه وقادته وسياسته ، ومنهج الحياة الممارسة فيه ٠٠ نجد فى الظاهر بيبرس كسيرة موقفا يكاد يكون مخالفا تمام المخالفة وإن كانت هذه المخالفة تأتى فى إطار الذكاء والتحايل الذى لا يقل مهارة عن الحيل والمؤامرات التى امتلأت السيرة نفسها بها ٠ وهذا الموضوع يحتاج الى وقفة متأنية من دارس السير الشعبية فى إعادة فهمها وإعادة تقييمها من جديد على ضوء الظروف السياسية التى خلقتها والقوى التى تحرك وراءها ، فكانت سببا فى إبداعها ، وبالطريقة التى كتبت بها ، ولتحقيق الأهداف التى كتبت من أجلها ولعلنا بهذا أناقش الكثير من الأحكام التى سبق وأطلقناها على هذه السير بعامة، وعلى سيرة الظاهر بيبرس خاصة ٠٠ وعلى كل حال فليس هذا مكان مراجعة الأحكام فنحن هنا نتحدث عن موضوع بذاته وهو صورة الملك أيوب فى السيرة الشعبية « الظاهر بيبرس » ٠٠ فنحن فى الحقيقة أمام ظاهرة فريدة بالنسبة للأدب الرسمى وبالنسبة للأدب الشعبى أيضا وعلى السواء ٠٠ فبعد أن يتحدث الراوى عن الأيوبيين وعلاقتهم بالخليفة يصل الى والد الملك الصالح نجم الدين أيوب ، ويحكى أنه أوصى بالملك بعده لابنه ثم قال (وكان ولده الملك الصالح قد زهد الدنيا ورغب فى الآخرة وقرأ القرآن وعرف ما فيه من البيان ، وعرف الحلال من الحرام فبعد الملك العلام وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس رجال

الدولة ولا يحضرهم فى حكومة فسّموه الأكراد الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب ٠٠) وصورة الزهد وانطهارة والإيمان صورة مطلوبة للملك والسلطان ، والنص عليها والوقوف عندها يحجب العادة فى هذا الملك أو السلطان ، ولكن الذى يوقفنا هى صفة (المجذوب) التى أضافها الأكراد أو الراوى الى الملك الصالح ٠٠ فهذه صفة لا تطلق الا اذا كانت هناك سلوكيات معينة فى الشخصية نفسها تجعل إطلاقها شيئا طبيعيا وسليما ٠٠ ولا يبخل علينا الراوى بهذه السمات فهو يقدمها واحدة أثر أخرى ليؤكد هذا الوصف الذى وصف به الملك الصالح ٠٠ فيقول (وقد اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئا من أموال المملكة ولا يأكل الا من كسب يده) ٠٠ فالزهد هنا والأمانة سمات تضاف الى الإيمان والعبادة والصلاح ، ولكنها كلها سمات معقولة لا تقضى بالذات بأن صاحبها (مجذوب) ٠ ولابد أن تضاف اليها بعض السمات الخارجة عن المؤلف والمقول ٠٠ ومن هنا يصف لنا (المؤلف) أو الراوى موكب الملك الصالح فيقول : (وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيوف الخشب والأتراس الجميز ونزلوا من الديوان وهم يعبدون الله الديان الرحيم الرحمن وهم يقولون الله الله لا اله الا الله ، محمد رسول الله) ٠٠ هذا ليس موكب سلطان أو ملك ، وإنما هو موكب دراويش ، وهذه السيوف الخشب والأتراس الجميز تضاف على الموكب صفة أهل الطرق لا صفة أهل السلطة ٠٠ ونجد هنا مظهرا أساسيا من مظاهر الخروج على المؤلف ، فهؤلاء الأكراد ليسوا للحرب وإنما هم للعبادة وحلقات الذكر ٠٠ ونحن سنجد رد الفعل هذا فى الأغا شاهين الأفرم - الذى سيصبح وزير الملك الصالح فى السيرة ٠٠ والذى قدم الى مصر فى موكب عظيم (فلما نظر مقدم القوم - يعنى الوزير شاهين الى الخليفة والأكراد وهم بتلك الصفة وينادون بذلك النداء فقال : هؤلاء من فقراء الله تعالى ، ثم أنه تقدم اليهم وسلم عليهم وحط يده فى جيبه وأخرج شيئا من حطام الدنيا ، ومد يده الى كبيرهم وهو الملك الصالح وقال : خذ هذا يا والدى وأدعى لى ٠٠) ٠٠ الصورة إذن صورة درويش وأتباعه ، لا صورة ملك وأعوانه، والموكب موكب فقراء يرجون وجه الله لا موكب

ملك مهاب يترك الهيبة والاجلال في قلوب الرعية ومثل هذا الموكب وهذه الملابس والسيوف الخشب ، والصيحات الموقعة لو صدرت عن درويش شيء طبعي ، ولكنها لو صدرت عن ملك لكانت اعلانا بان هذا الملك (مجذوب) ولا شك . . . ويزداد الأمر شذوذا حين يرد الملك الصالح على (الأغا) شاهين ماله وهو يقول (أنا ادعى لك يا شاهين من غير أن آخذ منك شيئا من الحطام وحق الملك العلام . . . فلما سمع ذلك الرجل من الصالح ذلك الخطاب تعجب غاية الاعجاب وكيف أنه ناداه باسمه ولم ينظره إلا هذه الساعة ، فاعتقد فيه وقال : والله ان هذه لكرامة عظيمة ثم أنه أراد أن ينزل عن الحصان ويسير في ركابه من جملة الخدام والغلمان ، فقال له الملك الصالح : خليك علي يميني وسير الجواد جنب الشبهة وقل معنا الله الله ، لا اله الا الله) .

ونحن تقترب من معنى (المجذوب) أكثر حين نرى الملك الصالح يتنصل من السلطة ومن معرفة أمورها فيقول لشاهين هذا (اعلم يا شاهين أنا رجل أضفر الخوص وأعمل المقاطف ولا أعرف السلطة ولا أعرف أحكامها ، فهل لك أن تكون معي والبسك وزيرا أعظم وأنا ما عندي خدمة ولا محتاج الى أحد يخدمني . . . رضيت يا شاهين . (قال : رضيت يا أمير المؤمنين) . . . هذه الصورة تحتاج الى وقفة منا ، فالسلطان يأخذ هنا سميت أمير المؤمنين ، وسلطة أمير المؤمنين أو الخليفة العباسي الذي كان ما يزال يخطب باسمه في كل مكان في مساجد المنطقة الإسلامية على اختلاف حكماها ، كان رمزا دينيا ، يرتجى ويهاب ويحترم وان كان مجرد دمية في يد أصحاب السلطة الحقيقية في بغداد ، أيا كانوا ، والى أي جنسية انتموا . . . وفي عهد الملك الصالح كان الخليفة هو الخليفة المقتدر بالله والناس كانوا ينظرون اليه نظرتهم الى علم يلتفون حوله ، والى رمز لوحدهم وانتمائهم فهو رمز إسلامي ديني ، وهو أيضا ، رمز قومي على معنى من المعاني ، وهو رمز التوحد في الهدف والمصير ولكنه لم يكن يحمل أو يتحمل أيا من أوزار السلطة القاسية في ذلك الحين ، تلك السلطة الضارية التي مضت تتطاحن في كل أنحاء العالم الإسلامي حينذاك ، وانتشرت بينها الحروب والمطامع والمؤامرات والفتن ! وامتلات

بالحروب المكلفة الثقيلة التكلفة ، سواء بين هؤلاء الأمراء بعضهم البعض أو بينهم وبين الولايات الصليبية التي وجدت لها موضع قدم في الأرض العربية في ذلك الحين . أو بينها وبين العدو القادم من الشرق ، أي التتار المغول ، أو الخلافة الآتية من الغرب تحمل معالم التغيير في شكل الخلافة وجوهرها وأعني الفاطميين أو الخطر الآتي من الشعك في الغزوات الأوربية المتتالية التي كانت أطباعها لا تقف عند بيت المقدس وفلسطين ، أو القلاقل التي تثار في الجنوب ، يثيرها الأقباش ، الذين كان لهم موقف ديني محدد تجاه هذه البحيرة الإسلامية المحاصرة من جميع الجهات والتي تتناوشها مع ذلك أطماع الأمراء والحكام ، ومعظمهم - أن لم يكن كلهم وافدون من خارج هذه البحيرة نفسها من بلاد الفرس أو بلاد الترك أو من جنوب أوروبا كعماليك مجلوبين ، يأتي بهم النخاس لبيعوا ويشترى ويدربوا على الحرب والحكم معا . . . والملك الصالح أيوب واحد من السلاطين الأكراد الأيوبيين الذي لعبوا الدور نفسه الذي لعبه باقي السلاطين الآخرين في تفتيت وحدة الأمة وتمزيق أرض الوطن ، ولم يكن لا بأفضلهم ولا بأصلحهم والمسألة أن هذه هي الصورة التي أراد القصاص الشعبي - لأسباب عدة - أن يبرزه فيها .

واطلاق لقب أمير المؤمنين عليه إيهام للمتلقى الشعبي بقُدسية اللقب ، وبالحق الشرعي في الحكم من ناحية ، وتنصل أمام الضمير الشعبي من جرائم السلاطين ووحشيتهم ، وهذا السلطان الصالح نجم الدين أيوب بالذات . . . وهذا أمر مهم وجدير بالتقصي ، ولكننا الآن أمام هذه الصفة التي أجد أن فيها الكثير جدا من المقولات رغم اختصارها الشديد، فهو يؤكد أن الوزير أو نائب أمير المؤمنين هو الذي يعرف الأحكام ، وهو الذي يدبر الأمور بشرعية كاملة حتى لو كان مجرد نائب عنه ، أو مجرد وال أو سلطان أو وزير معين من قبله . . . ويكفي أن يقول له أمير المؤمنين - كما جاء في السيرة من حوار يدور بين الصالح وشاهين الأفرم : (يا شاهين ، تأخذ للمظلوم من ظالمة ، وتحكم بالعدل والله عليك من الشاهدين ، رضيت يا شاهين قال : رضيت يا أمير المؤمنين . . . قال له : أوليك وزيرا أعظم وصدرا معظم ،

رضيت يا شاهين .. قال : رضيت يا أمير المؤمنين (..) يكفي هذا ليصبح هذا الوالي أو السلطان أو الوزير أو الأمير صاحب حق في الحكم بين الناس ، وفي التصدر لاصدار الأوامر والنواهي وجباية الضرائب والأمر بما يشاء في خلق الله من أصحاب البلد الأصليين ، الذين لا حول لهم ولا طول فيما يجري حولهم ، ولا فيما يجري فيهم وعليهم .. يكفي أن يقول السلطان - أعني أمير المؤمنين - للوزير أعني السلطان ، أحكم بالعدل ، ليحكم بالعدل ، ويكون حكمه العادل نافذاً في الناس والرعية .. وعلى الرعية أن تقبل هذا الحكم لأنه مستمد من سلطة شرعية ، هي سلطة أمير المؤمنين ولكن ليس عليه أن يحاسب أمير المؤمنين هذا ، لأنه لا دخل له بالحكم والعدل لأنه ولي الله المجذوب ومن هنا تتضمن المتناقضات غير المعقولة في شخصية الملك الصالح .. أنه يسير في موكب من الدراويش وأن جنوده تحمل السيوف الخشب والأتراس الجميز وأن رجاله يسبكون في الموكب منشدين الله الله لا اله الا الله محمد رسول الله .. ولا علاقة لهم بما يحدث حولهم من أحداث حسام كانت تغير تاريخ البشرية كلها لا تاريخ منطقة بهم وحدها - ثم أن هذه الشخصية هي أمير المؤمنين ، وهذا زيف واضح فما هو الا سلطان على مصر .. ثم وهذا هو الأخطر تصرف هذه الشخصية تصرف (صاحب العقد الإلهي ، والارث السماوي ، فتمنح السلطة من تشاء ، وهي لا مسئولية عليها تجاه هذه السلطة الدنيوية ، لأنها تعيش في إطار الوجود الإلهي الذي تحدده شخصية المجذوب - وعلى كل حال فن شخصية المجذوب بمخالفتها للمألوف لا تكتمل هنا تماماً وإنما هي تكتمل بصورة نهائية في مكان آخر داخل السيرة الشعبية ، وذلك حين يقول الراوي : (يا سادة وانا ذكرنا أن الملك الصالح أيوب لما تولى السلطة شرط على نفسه أنه لا يأكل الا من شغل يده ، وصار يضفر الخوص وكانت هذه عادته ومشغله وصفته) .

فالشخصية هنا مزيج بين الزاهد والدرويش ومزيج بين العقل والجنون .. والزاهد يعيش من صنعته وحرقة يدوية يعتمد عليها حتى لا يأكل من مال فيه شك أو يدخله تدليس أو حرام .. والدرويش يقضي وقته في العبادة والسياسة وذكر

الله علنا وهو يحمل سيفه الحشبن ومعه الأتباع يرددون معه عبارات الذكر والتوحيد .. ثم يشرط الملك الصالح على وزيره أن يشاركه زاد الزهاد فيقول : (تأكل معي في الدقة والقرايش .. قال نعم .. ففرح به الملك الصالح ..) .. الزاهد عن السلطة والزاهد عن رغائب الحياة ، ولمذات الطعام .. تشكل في نفسها وجوداً جديداً لمعنى المجذوب .. فالتقشف والعبادة والزهد عناصر رئيسية في جعل الشخصية ايجابية في معنى العبادة ، وبالتالي فلا بد أن نحصل من نتائج هذه الايجابية على نتائج لا تقل عنها في الايجابية أيضاً .. أي أننا أمام واحد على الطريق ولا بد له من أن يصل نتيجة العبادة والزهد الى مكانة تفوق مكانة الإنسان العادي عند الله .. ومن هنا تبدأ القدرات غير العادية تبرز الى حيز الوجود ، فنرى الملك الصالح يفعل المستحيل ، اذ يكتب (مؤلف) السيرة فيقول (ومد - الملك الصالح - يده الى الهواء وقال : يا ذايم .. ثلاث مرات .. وقبض على شيء من الهواء وناولاه الى الوزير وقال : خذ هذا .. فأخذه فإذا به كتاب يقال له دلائل الأحكام .. فقال له الوزير : وما منفعة ذلك الكتاب .. قال له : اعلم أنه اذا تسمرت عليك دعة فكيف من هذا يا شاهين ، واحترس عليه غابة التمكن فانك موعود به) .. فنحن هنا أمام شيء خارق للعادة أن بعد انسان يده الى الفراغ فإذا به بعد تردد كلمات معينة يحصل علم شيء من الهواء لم يكن موجوداً من قبل - فأضفاء القدرة الخارقة علم الملك الصالح هنا تعبر عنه الصلاح والزهد (والوصول) وإضافة هذه الحالة الى هذه الشخصية التي يراد لها مثل هذا التصور الخارق في أذهان العامة ومن تصل اليهم هذه السيرة الشعبية .. فالملك الصالح هنا في قدرته يفوق قدرة الناس العاديين في امكانه استجلاب ما ليس موجوداً ، ثم يمنح وزيره هذا الكتاب الذي أتى من جهة مقدسة مجهولة ليحكم به ، فأحكامه اذن ومنذ هذه اللحظة، تحظى بعناية ورعاية هذه القوة المجهولة ، التي أتت بالكتاب الى ولي الله المجذوب لحظة مد يده الى الهواء وصاح : (يا ذايم) .. والدائم هو الله ، واذن فهذا الكتاب جاء للملك الصالح من عند الله بحكم ولايته وزهده ومجذوبيته ، ليحكم به الوزير شاهين في أمور الرعية والملك فما يحكم به الوزير

اذن شبيه بالأمر الذى ما جاء الا للحكم بالعدل،
والذى جاء أيضا بطريقة معجزة تجعل من أحكامه
وقراراته أمرا مستمدا من قوة معجزة لا يجب أن
يجادل الانسان فيها أو يحاج . . . ومن هنا دخلت
(جذبة) الملك الصالح فى اطار السلطة وليست
ضد السلطة وهذه (الجذبة) تجعل ولى الله
المجنوب صادرا عن تفويض الهى فيما يفعل وفيما
يقرر وهو فى الوقت نفسه غير مسئول عن أية
أضرار تنجم عن كل قراراته ، لأنه المسئول عن
الوزير شاهين ، وهو بدوره يصدر عن حكم الهى
صادر عن كتاب غريب له صفة التقديس ، اذ جاء
من الهوى ، أرسلته سلطة عليا قوية الى يد
الملك الصالح . . . حين صاح ، يا دايماً يا دايماً . . .

على كل حال نحن الآن أمام شخصية
المجنوب التى تأتى من الأفعال ما لا يأتياها عامة
البشر ، والتى هى بين عالم المعقول واللامعقول . .
فهى موجودة وقائمة بحكم الوضع الاجتماعى
والسياسى للسلطان ، وهى أيضا موجودة وقائمة
بحكم الزهد والدروشة و (الجذب) التى تجعلها
قريبة جدا من القوى الالهية ، وحين نستمر فى
السيرة سنجد صورا أخرى لهذه القوى الغريبة
المعجزة التى يملكها (ولى الله المجنوب) فحين
تذهب شجرة الدر ومعها الوزير الى الحجاز
لأداء فريضة الحج ، وحين يطوفان أمام الكعبة فى
ابتهال ودعاء ، وقد تركا الملك الصالح أيوب فى
مصر . . . يجدان فى مكة شيئا غريبا . . . يقول
(الراوى) وهو يحكى عن شجرة الدر والوزير
شاهين ، وموقفهما أمام الكعبة وأمام قبر النبى
وما قالاه من أشعار كلها الزهد والعبادة ، يقول
الراوى (ثم يأخذ الوزير بظهره الى خارج الحجرة
وأراد أن يمضى مع السيدة فاطمة ، وإذا به تأمل ،
فرأى شخصا باكى العين فى غاية الاحتشام واقفا
بين يدي النبى صلى الله عليه وسلم وقد بسط يده
وصلى وسلم عليه وجعل يترنم بالأشعار . . .)
ويروى (الراوى) ما قاله هذا الشخص من أشعار
ثم يقول : (فما فرغ المتكلم من هذه الأبيات
والأغاني شاهين والملكة فاطمة شاخصين اليه
ومنتظرين التقرب الى بين يديه ، وقد سمعوا ذلك
النغم البديع . . . وتأمله الوزير وإذا به الملك
الكبير الصالح أيوب (ولى الله المجنوب) . . . وهذا
كرامة أخرى جديدة تضاف الى رصيد الملك

الصالح أيوب فهو من (أهل الخطوة) حيث تصل
قدرته الصوفية العجيبة الى تحدى الزمان والمكان
وقهر كليهما ليكون دائما حيث يريد ، وهو فى
هذه المرة يقوم بشعائر الحج وزيارة قبر النبى وهو
مقيم فى القاهرة لم يبرحها ، وهذه الظاهرة تكمل
عند الكاتب شخصية الملك الصالح . . . ولكن هذه
الشخصية تفاجئنا دائما بمظاهر الشذوذ،
ومظاهر الخروج على القواعد المعروفة والمفهومة . . .
ففى الكثير من مواقف الملك الصالح أيوب ، نعرف
شخصية غريبة لها القدرة على معرفة المجهول
ورصده فى صمت . . . ولكن فى تسليم بأمر الله
الذى لن تغيره معرفة الصالح أو غيره . . . وبعد
هذا تؤكد السيرة هذا الملح الغريب فى شخصية
الملك الصالح ، فهو العارف الذى أتتحت له
المعرفة بحكم العبادة ، وبحكم أنه مجنوب فيعرف
ما لا يعرفه أحد من شئون الحياة ومن شئون
الناس ، ومن شئون الدنيا حوله على السواء . . .
ومن هنا تظهر لنا نبوءات على لسان الملك الصالح
تكشف عن معرفة مسبقة بالأحداث ، وحين يصل
الجناسوس الصليبي الأكبر متخفيا فى حاشية
عز الدين أيبك الذى غرته مظاهر صلاحه وتقواه
فأدخله فى حاشيته وأخذ معه الى بلاط السلطان،
فيقول الملك الصالح أيوب لوزير شاهين الأفرم
(الراجل اجتمع على الراجل ، ولكن الراجل
قلبه خالص ولا يعلم بحال الراجل الا الملك العادل)
ولكن الملك معذور لأن الظاهر للناس والخافى
لله . . .) وفى هذا النص تجتمع كل الأطراف التى
تكون عند كتاب السيرة ، شخصية هذا الملك
المجنوب أو رجل الأقدار ، الذى يعرف ويسكت ثم
يعرف ويحرك ، ثم هو آخر الأمر ملك لأمر الهى
يأمره بالا يكشف انما يعرف فقط ولا يقاوم ،
ولا يعلن ما يعرف على الناس . . . وهذه الكلمات
المبهمة التى تكشف عن معرفة باطنية لا يدركها ولا
يدرك معناها الا الملك الصالح نفسه الذى تتكشف
له حقيقة الأحداث التى لا يعرفها الا الله ، ولكنه
يستطيع أن يغيرها رغم أن الوافد عليه مع
عز الدين أيبك هو أخطر عدو لدولته بل ولكل
المنطقة المحيطة به ، لأنه رأس الحرب فى المخطط
الصليبي للاستيلاء على المنطقة . . . ومع هذا فهو
يجد نفسه يرمز بالأمر ولا يفصح عنه ولا يتكلم
ولا يقول لأن هذا هو أمر (الملك العادل) وهو

يعنى الله هنا ٠٠ ولأن هذا الأمر يقضى أن (الظاهر هو للناس والخافى لله) فهو يعرف ولكنه لا يستطيع بحكم سلطة ما تحكمه ، أن يعلن على الناس ما يعرف ، وهو مستسلم للقدر الذى يتحكم فى الأشياء الى نهايتها ، أو هو مستسلم لحكم (الملك العادل) ليفعل فى الأشياء ما يشاء ويتحكم فى القدر كما يريد ٠٠ وهو لا يعلن للناس ، لا الظاهر ٠٠ أما الخافى فهو لا يستطيع أن يعلنه وإن عرفه ، لأن هذا الخافى فى علم الله ، وهو إن عرفه فبإذن من الله ورحمة منه ، ولكنه لا يملك امر اعلانه والكشف عنه ٠٠ ويستمر صاحب السيرة فى تعميق هذه الصورة الى أقصى ما يستطيع فيقول : (فلما سمع شاهين الأغا منه ذلك وقد تعجب منه قال له : أى رجل يا أمير المؤمنين ، قال له : أنا رجل عبيط وأنت ربنا خلقتك فطين لبيب وقد جعل لك عقل وأذنين ، فسيب بالأولى واستمع بالأخرى للرجل الذى يجيب لى الخوص ، كام مرة أنا أقول له : هات لى من النخلة العذلة يجيب من النخلة المعوجة يا حاج شاهين) ٠٠ فالكلام لا يعرفه العقلاء ، وإنما هو معنى عنهم ، وله سر لا يعرفه الا الملك الصالح الذى يدركه ويدرك خطره ، ويرصده ولكنه لا يحرك ساكنا لمنعه ٠٠

وهذا نموذج يتكرر كثيرا فى حديث الملك الصالح ورؤيته للأمور ، وهو مرة يظهر فى مكانين فى وقت واحد ، وهو مرة يتنبأ بالأحداث قبل أن تقع وهو مرة يرى فى أحلامه ما هو ادهاص بالمستقبل القريب أو البعيد على السواء ٠٠ ولكنه على كل حال يساير الأمور ويسيرها ، وهو على ثقة بالنصر الآتى الذى لا ريب فيه ، وأن ما يحدث إنما هى أمور أرادها الله لغاية له ٠٠ لابد لها أن تحدث ، ولا بد أن ينفذ أمر الله فيها ، حتى ولو كان فى ظاهره الضرر والهلاك فإن فى باطنه الرحمة والنصر مهما طال الزمن .

نحن نقرب أذن من شخصية المجذوب النمطية التى عرفناها عند ابن زولاق وغيره ممن أرخوا للعقلاء المجانين فى تاريخ شعبنا العربى وفى تاريخ أدبنا وفكرنا ٠٠ ولكن الشخصية هنا تأخذ عدة أبعاد مميزة يخرج بنا رصدها الى عدة نتائج مهمة وجديدة بالنسبة لفهمنا للتاريخ الملوكى من ناحية وبالنسبة لفهمنا للأدب الشعبى من ناحية أخرى .

فالشخصية للملك فى الحكم لا لعالم معترض على سلوك حاكم وأتباعه ، وما يقترفونه من ظلم فى حق الشعب والرعية ٠٠ والشخصية لواحد يرتبط بقوى كشف غيبية وبقدرات تفوق قدرات البشر وتجعله يعرف ويتصرف كما لا يتصرف الناس العاديون لا فى أمور حياته وحدها ولكن فى أمور الناس ، ومع هذا فهو لا يغير ما يعيش فيه الناس من ظلم ، ولا يرفع عنهم الغبن والعسف . والشخصية تنتقد ولكنها تمنى الناس من حولها بأن ما يحدث له حل ، وأنه لسبب ، وأن السبب بعيد عنهم لأنهم لا يدرون ما هو فى علم الله ، وأن علم الله مغيب عن الناس ، وأن قدره أن يحتمل الناس ما يحدث لأنه يحدث بأمره ولسبب يريده ، والفرج قادم لا ريب .

وهذا يعنى أن شخصية المجذوب قد درست بكل أبعادها وبكل تأثيرها الجماهيرى وكل قدرتها على استحواذ رضاء الناس ، وتوجيه سخطهم وارضائهم ٠٠ ولهذا فقد استعار كتاب السيرة وهم (الدينارى والدويدارى - وناظر الجيش وكاتم السر والصاحب) هذه السمات من شخصية شعبية ناجحة ، وأبرزوا أسماءهم بكل مهارة وبكل حذق حرفى لترسى فى ضمائر الناس ، كما أرسيت الشخصيات الشعبية الناجحة التى لعبت دورها فى تكوين أذواق الجماهير وتكوين اتجاهاتها الفكرية والثقافية ثم السياسية أيضا ، ويعنى هذا أن هذه الجماهير

رسم سلطة ذكية تسخر الفن في خدمته وخدمة
اتباعها وتحاول باستعمال هذه الأداة الشعبية
النافذة - أعنى السيرة الشعبية - أن تتركب
أعناق الجماهير وأن تسيطر عليها لترضى
وتسكت وتنتظر ولا تثور ..

وقد يعنى هذا بأن الوعي الشعبى فى هذا
العصر كان فى أعلى قوته وتأثيره ، وأن هذا
الوعي كان يجرف أمامه كل الأكاذيب وكل
التبريرات ، وأنه كان مؤثرا بطريقة فعالة واضحة
فى وجود الحكام وفى استمرار وجودهم على عرش
الحكم .. وأن هذا الوعي قد اضطر الحكام الى
تسخير كل ما عندهم من قوة اعلامية وفنية لكى
(يركبوا الموجة) ولكى يحكموا تأثيرهم على
الناس لكى يفكروا بطريقتهم ولكى يبرروا ظلمهم
ولكى يسيروا فى منهجهم من الاتكال وانتظار
الآمل المجهول البعيد - المرجو ..

والذى يريد أن يجعل كل عسف موجود
مبررا بالقدر المحتوم الذى لا رجاء فى تغييره الا أن
يريد الله .. فهى محاولة لركوب المد الجماهيرى
الزاحف ، والذى لا قهر له بالعسف أو القوة ،
فلجأ الحاكم الى الفن ليطوعه ويحتويه ..

وهنا لنا كلام جديد .. وربما كان بالفعل
فى دنيا الدراسات الأدبية الشعبية جديدا ..

كان يقال لها على لسان الملك الصالح أيوب ولى
الله المجذوب .. أن الفساد القائم يعرفه الملك ،
ولأنه ملك صالح فهو يعرف أصحابه وأسبابه ،
ويرصدهم ويتربصهم ، ولكنه لا يستطيع لهم عقابا
لأن الله لا يريد لهم العقاب العاجل السريع ، ولكن
يمهل لهم ويمد لهم فى القدرة حتى يحقق من
ورائهم هدفا ما يريد ، ثم هو يسحقهم سحقا
حين تأتى اللحظة التى يريد بها لهم ..

وكيف لا .. أليس .. الملك الصالح المجذوب
من الواصلين بحكم العبادة والتقوى والصالح
والسيوف الحشبية والدروع الجميز ، والدقة
والقرايش ، وموكب الذكر ، والزهد وصنيع
مقاطف الخوص ، الى القرب من الله وأولياء الله ،
واليس الشاويش أو الحاجب يصرخ فى ديوانه
عند انعقاد فى الناس بقوله (صاح الجاويش على
الديوان وهو يقول : لا تحسبن الله يغفل ساعة
لا بد ينفذ حكمه .. وهو يعطى من يتجبرون فى
ملكه حتى اذا فرحوا بما أوتوا أخذوا ..) فعلى
الناس إذن أن يرضوا وينتظروا فالملك الدرويش
يعرف ويسكت وهو يثق أن العدل قادم وأن
الظلم سيزول ، فلماذا السخط ، انما سخطكم
هنا لأنكم لا تعرفون صدق الحكم ، وحقيقة الوعد
الذى يعرفه ولى الله المجذوب ..

وهذا كله بالطبع ، يقودنا الى الاستنتاج
المنطقي بأن شخصية الملك الصالح بهذا الوضع من



الدلائل التاريخية والأسطورية

لشخصية أنكيدو في ملحمة جلجامش

د. محمد خليفة حسن أحمد

تعتبر ملحمة جلجامش من أقدم الملاحم التي عرفها الأدب الانساني ، فهي سابقة على أقدم الملاحم الاغريقية بما يقرب من ألف وخمسمائة عام (١) . وهي ليست مجرد ملحمة قديمة ، ولكنها أيضا على درجة كبيرة من العمق الفكري حيث احتوت على كثير من الدلائل التاريخية والدينية والانثروبولوجية ، علاوة على مضامينها السياسية والسيكولوجية والأخلاقية والفلسفية . وبالإضافة الى هذا كله فقد اشتملت أيضا على رؤية متقدمة في فلسفة التاريخ الانساني ، وعلى تصور عميق لفلسفة الحضارة الانسانية . انها نموذج أدبي فريد في نوعه يعبر عن خلاصة تفكير بلاد ما بين النهرين في التاريخ والحضارة ، ويعكس في الوقت نفسه النشاط الثرى لشعوب هذه المنطقة ، والدور الفعال الذي لعبته في تاريخ وحضارة العالم القديم .

على فن الملحمة الاغريقية ، وبخاصة البطولية ، ويتخذون من أسطورة هرقل الاغريقية مثالا واضحا وقويا على هذا التأثير الى الحد الذي أطلق فيه أحد علماء الحضارات السامية القديمة اسم هرقل على جلجامش ، حيث نجد العالم الايطالي سباتينو موسكاتي يطلق على جلجامش

ونظرا للصلات القديمة التي ربطت بلاد اليونان بمنطقة الشرق الأدنى القديم فقد اعتقد فريق من علماء الحضارات القديمة أن الملحمة جلجامش أثرا قويا في نشأة وتطور فن الملحمة في عدد من بلدان الشرق الأدنى القديم ، بينما أكد عدد آخر من العلماء على تأثير ملحمة جلجامش

لقب « هرقل السومري » (٢) كما يسميه أيضا في شكله الاسوري البابلي باسم « هرقل الاسوري البابلي » مؤكدا على ان المصير المساوي الذي تعرض له جلجامش يذكر ببعض شخصيات التراجيديات الاغريقية (٣) . والاجدر بالذكر هنا ان استخدام اسم هرقل - وهو الاحدث في التاريخ - واطلاقه على جلجامش - وهو الاقدم تاريخيا - انما هو تأكيد على شهرة هرقل وأعماله في مقابل عدم المعرفة النسبية بجلجامش وأعماله في الأدب الانساني . فقد أصبح هرقل رمزا في الادب العالمي ، وهي مكانة لم يحظ بها جلجامش رغم أنه الاقدم وصاحب التأثير الفعلي في صياغة الاساطير المرتبطة بهرقل في الادب الملحمي الاغريقي من خلال هذا الانتشار الواسع للملحمة جلجامش في تاريخ الشرق الأدنى القديم ، وانتقالها الى عالم الاغريق (٤) .

وقد تعددت ادلة انتشار ملحمة جلجامش في الشرق القديم بما لا يدع مجالا للشك في أن قصته انتقلت الى بلاد الاغريق ، واثرت على تطويرهم لفن الملحمة . ومن أهم هذه الأدلة تعدد مصادر ملحمة جلجامش ، واختلاف البلدان التي عثر فيها على بعض نصوص من الملحمة . هذا بالإضافة الى دليل آخر مهم وهو تعدد الترجمات التي وضعت للملحمة وفي عدد من لغات الشرق الأدنى القديم ، ومن بينها لغات انتشرت على حدود المنطقة الاغريقية . فقد عثر على نسخة للملحمة في أرشيفات بوخازكوي عاصمة الامبراطورية الحيثية في منطقة الأناضول ، وهي نسخة مكتوبة باللغة الأكدية . وقد تمت ترجمة ملحمة جلجامش الى اللغة الحيثية والى اللغة الحورية ، وهما من أهم لغات منطقة الأناضول (٥) . هذا وقد عثر على أجزاء من الملحمة في جنوب تركيا ، كما تشير بعض الأجزاء التي عثر عليها في فلسطين الى وجود نسخة باللغة الكنعانية أو الفلسطينية المتأخرة . وهذا يؤكد معرفة كتاب العهد القديم بالملحمة (٦) .

ولعل من أهم أسباب انتشار الملحمة على هذا النطاق الواسع أنها تطرح عددا من القضايا والمشاكل الانسانية التي تهم الانسان في كل زمان ومكان . فربما لأول مرة في الأدب القديم

يصبح الانسان محور الاهتمام ، ويتصدر وسط المسرح في عمل أدبي قديم على غير ما عهدناه في الأساطير والملاحم القديمة التي تناولت الآلهة القديمة ، وجعلتها موضوعا أساسيا لها الى الحد الذي سمح لبعض الدارسين بتعريف الأسطورة القديمة بأنها قصة عن الآلهة . وفي ملحمة جلجامش نجد أن الانسان هو البطل ، وليس الاله أو مجموعة من الآلهة (٧) . وفي الملحمة نجد البطل الانسان تتجاذبه مجموعة من الأحاسيس والمشاعر الانسانية المتناقضة من حب وكرهية ، وحزن وفرح ، وتفاؤل وتشاؤم ، وأمل ويأس الى غير ذلك من الصفات التي تترك أثرا دراميا عميقا وعنيفا في نفس القارئ ، للملحمة . وقد صيغت هذه المشاعر المختلفة المتناقضة في قالب أدبي قصصي جعل للملحمة جاذبيتها الخاصة وتأثيرها الشديد . ولهذا فقد وصفها بعض الدارسين بأنها أنموذج للابداع الأدبي في بلاد النهرين في أحسن حالاته (٨) .

أولا : وصف الملحمة لشخصية انكيو

تبدأ ملحمة جلجامش في لوحها الأول بالتغنى بأعمال جلجامش وصفاته . فتذكر أنه الذي رأى كل شيء وعرف جميع الأشياء ، والحكيم العارف بالأسرار والخفايا ، والذي أتى بأنباء ما قبل الطوفان ، ورحل الى بلاد بعيدة . وبعد عودته نقش على الحجر أخبار رحلته . ثم تذكر هذه المقدمة بعض أعمال جلجامش ومنها بناء أسوار مدينة أوروك ، ومعبد أي - أنا ، أو معبد عشتار . ويوصف جلجامش بأنه البطل سليل أوروك . الشاب ، المكنم في القوة وفي الجلال والألوهية . وهو الذي فتح مجازات الجبال ، وحفر الآبار فيها ، وعبر البحر المحيط ، وجاب جهات العالم الأربع ، والذي سعى لينال الحياة الخالدة . لا أحد يضارعه في الملوكية . ثلثاه اله وثلثه الباقي بشر . أحسن الاله العظيم خلقه ، وجهه الاله شمس بالحسن ، وخصه الاله أدد بالبطولة . هيئته كاملة . طوله أحد عشر ذراعا ، وعرض

صدره تسعة أشبار • وهيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشي •

وبعد هذا التعريف بجلجامش وهيئته وصفاته وبعض أعماله ، تنطلق الملحمة الى ذكر بعض أمثله على عنفه وبطشه وغروره بقوته • « لم يترك ابنا ضيفا لآبيه » لم تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار • « لم يترك عذراء طليقة لأمها ولا ابنة لمقاتل ولا خطيبة لبطل » ، ويضطر شعبه الى الاستنجاد بالآلهة لتخلصه من ظلم جلجامش ، فتطلب الآلهة من الآلهة الخلق أورورو ان تخلق غريما لجلجامش ، مضاهيا له في القوة ، تستنزف قوة جلجامش في صراع دائم حتى تخلص مدينة أوروك الى الراحة والسلام • فغسلت الالهة الخلق يديها ، وتصورت في لبها صورة الآلهة آنو • وأخذت قبضة من طين ، ورمتها في البرية فتم خلق انكيدو القوى •

وكانت لانكيدو صفات خاصة ، فجسمه شيف الشعر ، وشعر رأسه كشعر المرأة له جذائل • لا يعرف اناس ولا انبلاء ، يعيش مع حيوانات البرية • ويأكل مع الطباء ، ويتدافع مع الوحوش الى موارد الماء • ورآه ذات مرة أحد الصيادين ، فحل الدعر بقلب الصياد ، وامتنع وجهه ، وفر هاربا يروى لآبيه ما فعله انكيدو • لقد ملا احمر التي حفرها الصياد لايقاع الحيوانات فيها ، وقطع له شبابه ، وحرمه من صيد البر • فيصحه ابوه بالذهاب الى جلجامش واخبره بشأن هذا المخلوق القوى • ويطلب من جلجامش أن يعطيه بغيا ، يصحبها معه حيث انكيدو لتقوم بترويضه • فينجذب اليها فتتكبره الحيوانات • ويذهب الصياد الى جلجامش فيعطيه البغي ويعود كلاهما الى البرية ، وينتظران ظهور انكيدو • وعندما يظهر مع وحوش البرية تكشف البغي عن عورتها ، فتجذب انكيدو اليها بمفاتنها ، ويظل معها ستة أيام وسبع ليال • ثم يتوجه الى حيوانات البرية ، فتهرب منه ، وتهجره ، فيحاول اللحاق بها ، ولكن قواه لم تساعد ، كما أن ركبتيه قد خذلته ، فأصبح خائر القوى لا يقدر على العدو • ولم يكن هذا هو التغير الوحيد الذي طرأ عليه بعد معايشة البغي • لقد

أصبح فطنا واسع الحس والفهم • وأخيرا يعود انكيدو ، ويجلس عند قدمي البغي بعد هجر الحيوانات له • فتخبره قائلة : « صرت تحوز على الحكمة يا انكيدو وأصبحت مثله الاله فعلام تجوز في الصحراء مع الحيوان ؟ تعال آخذك الى أوروك حيث يعيش جلجامش القوى المتسلط على الناس كالثور الوحشي فيذهب معها سعلنا تحديه لجلجامش صارخا « أنا الأقوى أنا الذي سابدل المصائر » • فتطلب منه البغي ان يتخلي عن غروره لأن جلجامش قوى تحميه الآلهة • وتخبره أيضا بأن جلجامش سيراه في منامه ، وبالفعل يستيقظ جلجامش ليخبر أمه الآلهة نينسون بالحلم الذي شاهده : « رأيت أني أسير مختالا بين الأبطال ، فظهرت كواكب السماء ، وقد سقط أحدها الى مكانه شهاب السماء آنو • أردت أن أرفعه ولكنه تعطل على ، أردت أن ارحضه فلم أستطع ان احركه ، وتجمع حوله أهل أوروك • أحببته وانحيت • • ورفعته ووضعته عند قدميك فيجعلته نظيرا لي » • ويقرر له أمه الحلم بأنه سيلقى الصاحب القوى والصديق الوفى الذي سيلازمه ولا يتخلي عنه • وتكرر أحلام جلجامش بنفس المعنى السابق •

اما انكيدو فيأخذ بنصيحة البغي التي شقت ثوبها شقين لبست شقا ، واللبست انكيدو الشق الثاني • وقادته الى كوخ الرعاة الذين تجمعوا حوله • وتبدأ عملية ترويض انكيدو على حياة البشر في المشرب والمأكلا والملبس ، وينظف جسده ، ويمسحه بالزيت « وأضحى انسانا لبس اللباس وصار كالعريس » • وأصبح صديق الرعاة ، يطارد الأسود ، ويصطاد الدئاب • انه الرجل القوى والبطل الأوحده • وجاء رجل من أوروك يشكو جلجامش : « لقد أحل في المدينة العار والدنس وفرض على المدينة المنكودة المنكرات وأعمال السخرة • لقد خصصوا الطبل الى ملك أوروك ذات الأسواق ليختار على صوته العروس التي يشتهيها • • ليختار العرائس قبل أزواجهن ، فيكون هو العريس الأول قبل زوجها » ويمتنع وجه انكيدو لسماع هذا ، وينطلق مع البغي الى أوروك ، فيتجمهر الناس حوله مندھشين قائلين « انه مثيل لجلجامش في البنية ، لكنه أقصر

قائمة ، وأقوى عظماً ، إنه أقوى من في البلاد
وذو بأس شديد . لقد رضع لبن حيوان البر في
البادية » وهللوا فرحين : « لقد ظهر بطل ند وكفو
للبطل الجميل . أجل ظهر جلعامش ، الشبيه
بالاله ، نظيره ومثيله » .

وتبدأ المصارعة الأولى والأخيرة بين انكيديو
وجلعامش . يسد انكيديو الطريق أمام جلعامش ،
وتلاقيا عند موضع السوق ، ويسد انكيديو الباب
بقدميه مانعا جلعامش من الدخول الى العروس ،
فيتصارعا فيتحطم عمود الباب ، وتهتز الجدران ،
ويصدران صوتا كخوار ثورين وحشيين . ويثبت
جلعامش قدمه على الأرض ، ويشن ركبته لكي
يرفع انكيديو وفجأة تهدأ ثورة غضبه ، ويستدير
ليمضي تاركا انكيديو الذي يشهد بقوة جلعامش ،
ويتحول الغريمان الى صديقين حميمين . وتبدأ
مغامراتهما معا .

ثانيا : انكيديو والمسار التاريخي من البداوة الى الحضارة :

الى جانب التأكيد في الملحمة على العمل
التاريخي والبناء الحضاري بما له من دلالات
تاريخية وحضارية تعطينا الملحمة اشارة أخرى
مهمة ذات دلالة تاريخية وحضارية على قدر كبير
من الأهمية . هذه الاشارة تختص بتطور مسار
البشرية من حياة البداوة الى حياة المدنية
والحضارة . وهي الاشارة التي وردت في ملحمة
جلعامش مرتبطة بشخصية انكيديو . وليس هنا
مجال الحديث عن المضمون الانثروبولوجي لهذه
الاشارة . ولكن نركز هنا على المغزى التاريخي
الحضاري الذي تقدمه لنا قصة انكيديو بشكل
خاص وملحمة جلعامش بشكل عام . فالهيئة
التي خلق عليها انكيديو والعملية التي خضع لها
لكي ينتقل من وضعه وبيئته التي وجد فيها الى
وضع جديد في بيئة جديدة . كل هذا يحتم
الاعتقاد في أطوار أو أدوار مرت بها الحضارة
الانسانية أو مر بها تاريخ الانسان في حركة
تصاعدية من البداوة الى الحضارة .

ولكى نفهم هذه العملية لابد من النخلة هنا عن
بعض العناصر والأفكار الأسطورية المتعلقة

بشخصية انكيديو ، وينظر الى شخصيته نظرية
تاريخية واقعية على أنه انسان في حالة تطور ،
أي مر بمرحلة انتقال من طور انساني له حضارته
الى طور انساني آخر له أيضا وضعه وصفته
الحضارية . ولكي نحقق هذا الأمر لابد من النظر
أيضا الى المواقع والأماكن التي ظهر فيها انكيديو
على أنها مواقع وأماكن حقيقية لها واقع جغرافي
وليست مجرد رموز لعوالم أسطورية ليس لها
في الواقع أصل تاريخي جغرافي .

واذا ماتم ذلك سنكتشف أننا أمام تطور
تاريخي حضاري للبشرية وأمام مثال أو نموذج
 لعملية الانتقال من طور حضاري الى طور حضاري
آخر من ذكر دقيق للعوامل والانفعالات المصاحبة
 لعملية التحول هذه ، والتغيرات التي تطرأ على
الكائن الانساني خلال عملية التغير . ثم نجد
أيضا ذكرا لمظاهر التغير يشرح لنا في الحقيقة
الكيفية التي كان عليها الانسان في المراحل
المبكرة من تاريخه ، والمظاهر المرتبطة بالمرحلة
التاريخية الحضارية التي انتقل اليها . ومن
الصفات الواردة في الملحمة والتي تدل على صفات
انسان الطور المبكر من الحياة الانسانية ما ورد في
وصف انكيديو في حياته الأولى قبل انتقاله الى
حياته الجديدة في أوروك ، التي تمثل موقعا
حضاريا متقدما في مقابل الموقع الحضاري
المتخلف الذي نشأ فيه انكيديو . تقول الملحمة
في وصف انكيديو :

لا يعرف الناس والبلاد
لابسا لباسا مثل الربة سموقان

يأكل النبات مع الغزلان
ويشقي طريقه مع الدواب (الى) محل الشرب

ويقر قلبه مع الحيوانات (عند) الماء (٩)

وفي هذا كما هو واضح اشارة الى حياة أولى
للانسان عاش فيها داخل الطبيعة كجزء لا يتجزأ
منها ، وككائن طبيعي لا يتميز بشيء عن بقية
الكائنات الطبيعية ، فهو يأكل من ماكلها ،
ويشرب من مشربها ، ولا معرفة له بالناس
والبلاد . وفي مكان آخر من الملحمة يوصف هذا
المخلوق بأنه « الرجل المتوحش » فرأته العاهرة .

لقد أبصرت الرجل المتوحش وبطل أعماق البرية الوحشية (١٠)

هذا الجانب من حياة انكيديو له أهميته من وجهة نظر علم الأنثروبولوجيا فهو يدل على نشأة إنسانية أولى ، وارتقاء يتناسب مع النظرة الأنثروبولوجية إلى تاريخ الإنسان . لكن ما يهمنا الآن هو جانب آخر في هذه المسألة وهو الجانب التاريخي الحضاري المرتبط بعملية التحول من الحياة البدوية إلى الحياة الحضرية ، والدلالة التاريخية لهذا التحول . فقد اعتقد كثير من علماء التاريخ والحضارة أن انكيديو هنا يمثل إنسان البادية المحيطة بسهول بلاد النهرين ، وأن العملية التي أجريت على انكيديو لكي يتحول إلى إنسان متحضر هي عملية عامة خضعت لها الجماعات البدوية التي دأبت على التسلسل من المناطق الصحراوية إلى وادي دجلة والفرات . بل أنها تعتبر لديهم مثالا عاما على التحول التدريجي لإنسان البادية إلى حياة الحضر في كل مكان من العالم حيث يخضع لنفس الظروف البيئية والجغرافية . وفي حالة بلاد النهرين يمكن ترجمه ما وقع ترجمه تاريخيه مؤداها أن الجماعات البدوية والجبلية المحيطة بالسّهول في بلاد النهرين استطاعت بوسائل سلمية أو عسكرية الانخراط في سبيل الحضارة والمدنية عن طريق دحوها السلمي ، أو عزوها العسكري لبعض مناطق السّهول في بلاد النهرين . وهذا بلا شك ينطبق على الجماعات السامية التي دأبت على الهجرة بطرقها الصحراوية القاسية إلى بلاد النهرين فادمه من الجنوب حيث شبه الجزيرة العربية أو من الغرب حيث بادية العراق .

وتدل الملحمة على أن الجنس هو وسيلة هذا التحول من البداوة إلى الحضارة . وأن عملية التحول لم تكن مجرد رغبة أصبحت ممكنة بعيدا عن الاندماج الجنسي . أن الملحمة من خلال تجربة انكيديو تؤكد على الأهمية القصوى للجنس كوسيلة للتحول من الحياة البدوية إلى حياة المدينة بما يسببه الجنس من تغيير في البنية الجسمانية من ناحية ، وفي التركيبة العقلية من ناحية أنه تغيير دموي جذري يحدث نتيجة

اختلاط دم البداوة بدم المدنية ، فيتم خلق هذا الكائن الجديد ، الذي يجمع بلا شك في مراحل تطوره الأولى بين الصفات البدوية والحضرية ، وهناك أمثلة متعددة داخل الملحمة تشير إلى صفات مرحلة الانتقال هذه ، والعوامل النفسية التي تصاحب عملية التحول والانتقال . وهي عوامل متناقضة تجمع بين الرغبة في التحول والحنين إلى الحياة الماضية مما يخلق توترا واضحا في شخصية انكيديو يعبر عن الصراع والمنافسة القائمة بين هذين اللونين من الحياة الإنسانية على الأرض . وهو صراع يعتبره ثوركيلد جاكوبسن سمة مميزة لتاريخ الشرق الأدنى القديم ، ويعود به كيرك إلى الصراع القديم بين قابيل وهابيل والذي هو في أساسه صراع بين بيئتين : البيئة الزراعية والبيئة الصحراوية (١١) . ويجب أن نلاحظ هنا أن البيئة الحضرية هي التي تتولى إجراء هذا التغيير بتأثيرها المدني الهائل على الجماعات البدوية الغزوية . وقد شبهت الملحمة عملية التغيير في شكل ترويض لإنسان البادية على أساليب وعادات ونمطية البيئة الحضرية . والحقيقة أن هذه العملية تعرضها الملحمة عرضا مباشرا صريحا من الممن أن يتحول إلى وصف تاريخي حضاري نو نخلصنا من بعض العناصر والموتيفات الأسطورية التي غلفت بها عملية التحول في الملحمة فالملحمة تعطينا إشارة ذات دلالة تاريخية حضارية تشير إلى الوضع التاريخي الذي تم به دخول الساميين البدو من الجنوب والغرب أو التسعوت الجبلية المحيطة ببلاد النهرين من الشرق والشمال إلى حياة الحضر التي عاشها إنسان المنطقة الزراعية في سهول بلاد النهرين (١٢) .

ثالثا : السمة الأسطورية في شخصية انكيديو

مما لا شك فيه أن البنية الأسطورية لشخصية انكيديو في ملحمة جلجامش بنية مركبة معقدة ، وهي أكثر شخصيات الملحمة أسطورية . وإذا كان جلجامش قد جمع في شخصيته بين الصفات الإنسانية والالهية فإن انكيديو قد أضيفت إلى شخصيته صفة ثالثة هي صفة الحيوانية .

فأصبح يجمع فى شخصه بين الحيوانية والانسانية بالإضافة الى وصف الملحمة له فى بعض المواضع بأنه اله • وهكذا أصبح شخصيته أكثر اتصالاً بالنماذج الأسطورية من غيرها فى الملحمة • ونبين فيما يلى بعض لعناصر الأسطورية فى شخصية انكيدو •

١ - عملية خلق انكيدو :

وأول العناصر ذات الطابع الأسطورى فى شخص انكيدو العملية التى عن طريقها تم خلقه ، وكذلك الهدف الذى من أجله خلق • أما الموقف الذى اتخذ فيه قرار خلقه فهو يشير الى اتفاق الآلهة - استجابة لرغبات شعب أوروك - على خلق مخلوق شبيه بجلجامش وكصورته ذاتها ، هو نظير لجلجامش ، نصفه الثانى ومنافسه فى القوة •

ظل الأرباب يسمعون بكاؤهن باستمرار واستدعى أرباب السماء سيد الودكاه، وسألوه ألم تخلقى (أنت هذا) الشور الوحشى الهائج

الذى ليس لفتك أسلحته منافس وظل الأرباب يسمعون بكاؤهن باستمرار فاستدعوا الربة أوروك (وسألوها) أنت التى خلقت الرجل أخلقى الآن زميلا له والى طموح نفسه ليكن منافسا لجلجامش وليتصارعا (مع بعضهما) ولتهدأ الوركاء لما سمعت الربة أوروك هذا أدركت فى قلبها كلام الاله اتو (١٣) غسلت الربة أوروك يديها وقرصت الطين ورمته على السهل وخلقت الربة أوروك انكيدو المحارب فى السهل وولدت

وأنجبت جندي الرب نينورتا (١٤)

ويتضح من النص السابق أن الآلهة هى المسئولة مسئولية مباشرة عن خلق انكيدو ، كما أن الهة الخلق هى المسئولة عن الصورة أو الهيئة التى خلق عليها انكيدو • وقد أعطتنا الملحمة مثالا على عملية الخلق وكيف تتم فى تصور شعوب بلاد النهرين • ويلاحظ أيضا هنا ان

انكيدو لم يخلق فقط بواسطة الآلهة ، ولكنه اكتسب ايضا فى عملية خلقه بعض الصفات الالهية • فهو قد خلق من جوهر الاله اتو ، ومنحه اله الحرب صفه النبيل والفضيلة والحرب، وهو مثل مخلوقات السماء على حد تعبير الملحمة •

ولعل الغريب فى الأمر ان هذه الصفات الالهية توضع فى جسد حيوانى أو يجمع بين الحيوانية والانسانية فى بداية خلقه كما تروى الملحمة :

يكسو الشعر كل جسمه
شعر رأسه كشعر المرأة
جدائله المتموجة كشعر (نصابا)
لم ير الناس ولا يعرف البلاد
لباسه أشبه بالسوقان
مع الأطباء يأكل الأعشاب
مع الحيون يستقى من مورد الماء
مع القطعان يطيب لبه بالماء (١٥)

٢ - عملية أنسنة انكيدو :

الجانب الأسطورى الثانى الذى يلى عملية خلق انكيدو فى الاهميه هو ذلك الجانب المتعلق بعملية تحويل انكيدو من مخلوق حيوانى الى انسان يسلك السلوك الانسانى ويعرف طرق البشر • وتعطينا الملحمة وصفا دقيقا لحياة انكيدو الحيوانية فهو « يأكل العشب فى التلال مع الغزلان، ويتدافع مع وحوش البرية على موارد المياه : ويسر قلبه بالمياه مع الحيوانات ، وعلى الرغم من هذه الصفات فالملحمة تطلق على انكيدو صفة الرجل بمعنى أن هيئته كانت على هيئة الرجل ، كما ورد فى حديث الصياد الى والده :

ياوالدى هناك رجل قوى يأتى من الجبل
هو الأقوى فى البلاد ويشبه فى ضخامته
جنود السماء وقوته عظيمة جدا (١٦)

انكيدو اذن هو رجل الطبيعة المشعر (١٧) الذى يتصرف كجزء من الطبيعة ، وفى حالة تكيف تام مع المخلوقات الطبيعية الأخرى • ولكن هناك بعض ما يميز انكيدو عن بقية حيوانان

البيئة الطبيعية التي ظهر فيها اذ يبدو ان انكيديو على الرغم من سلوكه الحيوانى وحياته الحيوانية الا أنه قد تمتع ببعض من العقل أو بلون من ألوان التفكير . فهو يطمر الحفر التي يحفرها الصياد للحيوانات ، ويقطع شباك الصيادين ، ويحث الحيوانات على الهرب الى غير ذلك من التصرفات التي تنم عن تفكير عقلى :

لقد ملأ الحفر التي حفرتها ثائية وقلع مصائد التي كسرهما وجعل الأنعام دواب السهل تهرب من يدي ولم يطلقنى حرا على مخلوقات السهل (١٨)

هذه الصفة العقلية البسيطة أو الفطرية فى انكيديو تجعله مهينا لعملية التحول التي ستجرى عليه لكى يهجر طرق الحيوان ، وينخرط فى طرق الانسان . وعلى الرغم من أننا قد أشرنا من قبل الى امكانية تفسير شخصية انكيديو تفسيراً تاريخياً ، وتفسير عملية الترويض التي ستتم بالنسبة له تفسيراً أنثروبولوجياً ، باعتبار انكيديو نموذجاً لشخصية حقيقية تنتمى الى البدو سكان الصحارى أو الجبال ، وأن ما حدث له إنما هو مثال على ما يحدث للجماعات البدو أو الجماعات الجبلية حين تتحول بالتدريج الى حياة الحضرة . على الرغم من هذا الشرح التاريخي الأنثروبولوجي الا أن الملحمة تصف لنا هذا كله فى اطار أسطورى رمزى يجعل من الملحمة قطعة أدبية متميزة ، وليست مجرد وثيقة تاريخية أو دليل أنثروبولوجي ، مع أننا لاننكر امكانية فهم هذا كله فهما تاريخياً أنثروبولوجياً .

والاطار الأسطورى لعملية تحويل انكيديو الى طرق البشر يأتى فى شكل الاداة والوسيلة التي من خلالها تتم عملية التحويل . وهذه الاداة هي المرأة ، والوسيلة هي الجنس .

ويرتبط هذا بالشكل الدينى الموجود فى ديانة بلاد النهرين . فالمرأة ليست آية امرأة ، ولكنها إحدى عاهرات المعبد ، وهى تقوم بوظيفة دينية مرتبطة بعقيدة الخصوبة والانبات وهى عقيدة أساسية فى البيئة الزراعية . انها عملية اخضاع مخلوق البرية لشعيرة أو لعنق من طقوس البيئة

الزراعية ويتضح من النص التالى كون المرأة منتمية الى المعبد ، حيث يقول الأب الصياد لابن :

ولدى هناك فى (أوروك) يعيش (جلعامش) لا يوجد من هو أقوى منه قوته عظيمة فى كل البلاد

شديد العزيمة مثل جنود آنو اذهب اليه بنفسك وارجه

حدثه عن قوة هذا الانسان سيعطيك « عاهرة » أجلبها معك الرجل الجبار تقهره امرأة (١٩)

وتتضح صلة العاهرة بالمعبد ، وأنها بالفعل إحدى بقايا المعبد من النص التالى :

تقول العاهرة لانكيديو :

أنت جميل يا انكيديو
أنت تشبه الاله

فلماذا مع الوحوش
تسرح فى الصحراء
تعال أقودك الى
أوروك المسورة

الى المعبد المنور
المقدس ل « أى - أنا »

حيث جلعامش المكتمل القوة
يقول انكيديو للعاهرة : (٢٠)

هلمى خذينى أنت يا « شمخت »
الى المعبد المنور المقدس ل « أى - أنا » (٢١)

ويفهم من النصوص السابقة أن الجنس هو الوسيلة المساعدة على ترويض انكيديو فالقوة الحيوانية الوحشية فى انكيديو ستتحول بفضل الجنس الى قوة انسانية كما يفهم من عبارة « الرجل الجبار تقهره امرأة » ، وكما يتضح أيضاً من النص التالى للملحمة الذى يصور التغيرات التي طرأت على انكيديو بعد أن ضاع العاهرة :

عرت شمخت صدرها وكشفت عن عورتها
ورأى انكيديو ذلك فنسى أين ولد

فمزقت ثوبها قسمين
واحدا البسته اياه
واللباس الثاني
ارتدته هي

ويشير هذا النص الى اول تعديل جذري في
حياة انكيدو فالانخراط في حياة البشر يستلزم
أولا أن يظهر الانسان في هيئة بشرية ، والملبس
يعد من أهم المظاهر الخارجية للبشر مهما اختلفت
أشكاله أو أحجامه . ولكي يتحول انكيدو الى
انسان يسلك السلوك البشري لابد له من ارتداء
الزى البشري . وعلى الرغم من أن النص هنا
يشير الى أنه لكي يدخل انكيدو مدينة أوروك مع
العاهرة فلا بد وأن يرتدى شيئا ما لأن هذه
إشارة أو رمز الى عملية التحول من الحياة
الحيوانية الطبيعية الى الحياة الانسانية . فأول
ما يفرق الحيوان عن الإنسان أو يميزه عنه هو
الملبس . ثم يلي ذلك حسب وصف الملحمة عادات
الشراب والطعام . فهذه أيضا لابد وأن تتغير
ويتعود انكيدو على شراب وطعام البشر (أو اذا
أخذناها بالمعنى التاريخي الحضاري أن يتعود
انسان الوب على شراب وطعام أهل الحضرة) .
وهكذا نقرأ :

واعتاد شرب حليب دواب البر
وضعوا الأكل أمامه
فتردد ونظر
وأخذ يحدق بنظره
لأكل الطعام
ولشرب الشراب
غير متعلم . . .
كل الأكل يا انكيدو
رونق الحياة
اشرب الشراب (فهي) عادة البلاد
فاكل انكيدو الطعام
حتى أشبعه
وشرب سبعة أقداح
من الشراب المركز (٢٤)
وشعرت نفسه بالحرية وصار جدلا
وسر فؤاده

سنة أيام مضت سبع ليالي مضت . .
وعندما أرتوى من اللذة
دار وجهه نحو خله الحيوان
فلما رآته الظباء هربت منه
وارتدت عنه حيوانات الصحراء
قفز انكيدو فخارت قواه
وخائته قدماء فتركته الوحوش
رضخ انكيدو حين لم يستطع العدو كالسابق
ولكنه أصبح أذكى وأكثر فهما
فعاد وقعد عند قدمي العاهرة
فصار ينظر الى وجهها
وكل ما تقوله كانت أذناه تصغيان اليه (٢٢)

والتغيرات التي طرأت على انكيدو تتلخص في
أن الصفات الحيوانية قد زالت عنه ، فهو لم يعد
قادرا على العدو كالحيوانات ، وعندما اكتشفت
الحيوانات ذلك هجرته ، فهو لم يعد واحدا منها .
ومع فقدانه لصفاته الحيوانية اكتسب فهما
وصيغة التفضيل هنا تشير الى أنه كان على بعض
من الفهم في مرحلته الحيوانية كما أشرنا الى
ذلك من قبل . ويلاحظ أيضا من النص السابق
بداية استخدام الحواس عند انكيدو وكصادر
للمعرفة . كما نلاحظ أيضا أن القوة
المقهورة في انكيدو هي القوة الحيوانية غير
العاقلة ، وذلك لأنه لم يفقد قوته البدنية ، كما
سيبدو من المصارعة التي ستنشأ بينه وبين
جليهش عند أول لقاء بينهما ، والتي ستظهر
كذلك فيما بعد في مقاماتهما المشتركة . هذا
وقد أشرنا من قبل أن الجنس كوسيلة ما هو
الا رمز لما كان يحدث تاريخيا وحضاريا من
اختلاط البدو بالحضر عن طريق الجنس الذي
يتم سلميا بالتزاوج أو بأسلوب غير سلمى عن
طريق الغزو وأسر السبابا . والنتيجة في
النهاية خلق دم جديد معبر عن عملية انتقال
تدريجى من حياة البدو الى حياة الحضرة . ويعطينا
النص التالى دليلا على ذلك من خلال ترويض
انكيدو على حياة البشر فى إطار أسطورى :

ووقعت مشورة المرأة
على قلبه

وأشرق وجهه

ودهن

أعضاء جسمه

ومسح (نفسه) بالزيت

وصار كأنسان

فارتدى بدلة

وصار مثل الرجال (٢٥)

ويلاحظ من النص السابق أولا تردد انكيديو في مسألة الشراب والطعام ، فهو قد اعتاد على أن يأكل مع الحيوانات ، على طريقتها • وهو جاهل بطرق البشر في المشرب والمأكول ، ومن هنا كان تردده وكانت حيرته • (وهذا الوضع يشير تاريخيا وحضاريا الى التردد الذي يشعر به أهل البدو عند أخذهم بطرق أهل الحضرة في المشرب والمأكول ، وما يصحب ذلك التردد من شعور داخلي بالحرج أو الجهل أو عدم المعرفة) • وكذلك يلاحظ التأثير المعنوي الذي طرأ على انكيديو بعد أن أكل وشرب ، وهو تأثير ليس معهودا في عالم الحيوان • فهو قد انتابه شعور بالحرية ، وذلك بتأثير الخمر القوية التي شرب منها كمية كبيرة سببت له هذا الشعور بالحرية والابتهاج والمسرة وطرب القلب واشراق الوجه • ويضيف النص الى الملابس والمأكول والمشرب ما يمكن أن نسميه بعنصر النظافة البدنية عن طريق دهن أعضاء الجسم والمسح بالزيت • باكمال هذه المقومات الأساسية للحياة الانسانية يصرح النص بأن انكيديو « صار كأنسان » • عند هذا الحد تكتمل عملية أنسنة انكيديو ، ويبدأ بالفعل في مزاولة الأعمال البشرية العادية ، أعمال الرجال ، وأولها القتال أو الحرب على الشكل الانساني بتقلده للسلاح بعد أن كان يقاتل مع الحيوانات على الأسلوب أو الشكل الحيواني في القتال (٢٦) • ويبدو أن هذه التغيرات في عادات انكيديو في الملابس والمشرب والمأكول والنظافة والتزين جعلت منه انسانا جميلا بعد أن كان حيوانا مشعرا مثيرا للرعب والفرع :

ودخل (انكيديو) أوروكة الفسيحة الأرجاء

فتجمع الناس حوله ••

وقالوا عنه

حقا انه يشبه جلجامش ولكن

قامته أقصر قليلا

وشكيمته أقوى

والآن صارت أسلحته معلقة

وسط أوروكة الى الأبد

لقد وجدت القوى (وجد جلجامش نده)

هذا البطل ذو المظهر الجميل

الكفو لجلجامش

الظاهر مثل الرب (٢٧)

٣ - علاقات انكيديو الالهية

لقد كان خلق انكيديو عملا الهيا هدفه وضع حد لأفعال جلجامش الشريرة بتوجيه قوته وعنفوانه لمصارعة انكيديو ، فتعيش أوروكة في سلام • فخلق انكيديو اذن عمل ايجابي قصد منه فعل الخير لمصلحة الشعب • وهذا يعني أن انكيديو قوة خيرة خلقت لتغليب الخير على الشر • وعلى هذا الأساس خلق انكيديو من جوهر الاله أنو ، فأتى مخلوقا نبيلًا ، كما زوده نينورتا الاله الحرب بالفضيلة • لهذا فعلاقة الالهة بانكيديو واضح أنها علاقة ايجابية فهي التي أمرت بخلقه ، وحددت لحياته هدفا أخلاقيا ، ومنحته بعض الصفات الالهية •

وهو ذلك لم تكن كل الالهة على علاقة طيبة بانكيديو ، فقد اتخذت الالهة عشتار منه موقفا معاديا بسبب صداقته لجلجامش ، ومساعدته لجلجامش في قتل الثور السماوي ، الأمر الذي أدى بالفعل الى اصدار الحكم الالهي على انكيديو بالموت •

وكانت عشتار قد هددت انكيديو بالموت كما يبدو من النص التالي :

أقد أمسكا بالثور السماوي ومزقا قلبه ••
وهنا اعتلت الربة عشتار سور أوروكة ذات الأسوار

وصعدت على شرفات السور وصارت تطلق اللعنة

مناديه الوليل لجلجامش الذى أهاننى وقتل الثور السماوى

وسمع انكيدو كلام عشتار هذا

فقطع فخذ الثور السماوى الأيمن ورماه فى وجهها وأنت سوف أصل اليك مثله (سيصيبك منى ما أصابه)

حقا سأجعلك مثله

وأعلق أحشائه الى جنبك

وجمعت الربة عشتار الكاهنات المنذورات

والكاهنات الحبيبات والنعايات المقدسات

ونصبوا النواوح على فخذ الثور السماوى الأيمن (٢٨)

وفى مقابل هذه العلاقة المتوترة بين عشتار وانكيدو كانت علاقته بالآلهة نينيسون أم جلجامش علاقة طيبة . فهى التى فسرت أحلام جلجامش بشأن انكيدو قبل أن يراه ، وهى التى طمأنت جلجامش وعرفته بأن انكيدو سيصبح رفيقه وصديقه ، ومساعدته فى أوقات الشدة :

أم جلجامش العارفة بكل شئ

قالت لجلجامش

حقا يا جلجامش ان الذى يماثلك

قد ولد فى البرية

ورباه الجبل

سوف تراه وتفرح

وتقبل الأبطال أقدامه

وسوف تعانقه وتحيط به (٢٩)

وفى مكان آخر تقول :

وجعلته (أى انكيدو) الرفيع المعادل لك

هو الرفيق القوى الذى ينقذ الصديق

ذا القوة الأكثر شكيمة فى البلاد

شكيمته مثل قوة جنود الرب آنو (٣٠)

وإذا كان موقف الآلهة فى البداية موقفاً

متعاطفاً مع انكيدو الذى أمرت بخلقه فإن هذا

الموقف قد تغير فى النهاية بعد حادثة قتل الثور

السماوى . فقد انقسمت الآلهة على نفسها فى

شأن الحكم على انكيدو بالموت . فبعض الآلهة

وافقت على هذا الحكم ، بينما اعتبر هذا الحكم

حكماً ظالماً عند بعض الآلهة الأخرى . ولعل

الحوار الذى دار بين الآلهة شمش والآلهة أنليل

يوضح كيف أظهر الآلهة شمش تعاطفاً شديداً مع انكيدو ، ووصف حكم الآلهة بموته بأنه حكم غير عادل ، خاصة وأن شمش هو الذى أمر جلجامش وانكيدو بقتل الثور السماوى ، وساعدهما فى تحقيق ذلك . لقد اعتبر شمش انكيدو بريئاً ، ولا يجب أن يموت ، مما يثير غضب الآلهة أنليل الذى يتهم شمش بالتعاطف العام مع البشر لأنه بحكم وظيفته كآله الشمس ينزل الى البشر يومياً فأصبح كواحد منهم .

ويظهر الآلهة شمش حبه وعطفه على انكيدو مرة أخرى حين أخذ يلعن الصياد والعاهرة لأنهما تسبعا فى هجره لحياته الأولى وأتيا به الى المدينة ليلاقي فى النهاية هذا المصير الأساوى . هنا يهدى الآلهة شمش من روع انكيدو ويقدم له السلوى والعزاء بالمجد الذى حققه والذى سيبقى ذكراً خالداً لدى أهل أوروك :

سمع الآلهة شمش وفتح فاه قائلاً

من بعيد ناداه من السماء

يا انكيدو لماذا تلعن المحظية شمشات

التي جعلتك تأكل طعاماً (هو) سمة الألوهية

وتشرب خمراً (هو) سمة الملوكية

والبستك الملابس الفاخرة

ومنحتك جلجامش المفضل صديقاً

والآن صديقك الكفء جلجامش

جعلك تنام فى سرير فاخر

وجعلك تستلقى فى فراش اللياقة

وأجلسك على كرسى الراحة (فى) المكان (الذى)

على اليسار

حتى يقبل أمراء الأرض قدميك

وسيجعل أهل أوروك يبكون وينحبون عليك

وسيمتلىء الناس السعداء حزناً عليك (٣١)

وسيجعل هو جسمه من بعدك يحمل القروح

ويموت بالبرية

ولما سمع انكيدو كلام الآلهة شمش القوى

هدأ قلبه الملهب غضباً

.. هدأ (٣٢)

وهكذا نرى أن علاقات الآلهة بانكيدو كانت

تختلف فى طبيعتها وفقاً لطبيعة الآلهة ، وطبيعة

وظائفها . كما تبين موقف كل من الآلهة شمش

مع جلجامش ، ومغامراتهما المشتركة بعد أن أصبحا صديقين ، وأيضا من خلال قضية موته ، والانقلاب الذى سيحدث فى حياة جلجامش بعد موته . . . قدم لنا انكيكو من خلال هذا كله شخصية اجتمعت فيها البنية الأسطورية المعقدة بالنهاية التراجيدية التى وصلت بالحكمة الفنية فى الملحمة الى ذروتها . فقد كان انكيكو شخصية محورية لاتقل عن شخصية جلجامش لا من حيث البناء الأسطورى ، أو من حيث البعد الأخلاقى والنزعة الجمالية فيها جميعا حققت الملحمة غاياتها المتعددة .

والاله انليل الذين اختلفوا حول مصير انكيكو مثيرين لقضيتين مهمتين حول طبيعة الآلهة القديمة . الأولى قضية العدالة الالهية على مستوى آلهة ديانات التعدد . والثانية تضارب الوظائف الالهية ، وتناقض القرارات أو الأحكام الالهية بسبب هذا التداخل فى وظيفة كل من شمش وانليل .

وكما ذكرنا فى بداية الحديث عن الجانب الأسطورى فى شخصية انكيكو نؤكد هنا على أن انكيكو قدم لنا من خلال عملية خلقه ، والهدف الأخلاقى منها ، ومن خلال عملية أنسنته ، وصراعه

(٦) فى الدراسة والترجمة التى قدمها الكساندر هايدل عن الملحمة محاولة لإظهار بعض وجوه التشابه بين بعض موضوعات ملحمة جلجامش وموضوعات العهد القديم خاصة ما يتعلق بقصة الطوفان وبعض الموضوعات المرتبطة بالموت والبعث والحياة بعد الموت . انظر :

Alexander Heidel, The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 7th printing, 1970.

وانظر أيضا فى ذلك

Samuel N. Kramer, History Begins at Sumer, Doubleday and Co. 1959, pp. 143-169.

Ib'd, p. 183.

(٧)

(٨)

A Leo Oppenheim, Ancient Mesopotamia The Univ. of Chicago Press, 1964, p. 255.

(٩) ملحمة جلجامش ترجمة سامى سعيد الأحمد ، دار التربية ، بغداد . ١٩٨٤ ، ص ٥٢ .

(١٠) المصدر السابق ص ٨٠ وننوه هنا الى أن ابن خلدون استخدم لفظة « وحش » ، و « توحش » للدلالة على حالة البداوة الانسانية السابقة على دخول الانسان فى الحضارة . ويعتبر ابن خلدون البداوة أصلا للحضارة والبدو عنده أهل للمدن والحضر ، وأن أحوال الحضارة ناشئة عن أحوال البداوة . ويستخدم ابن خلدون أيضا مصطلح « آدمى المتوحش » ، وهو مصطلح نجده يتفق تماما وحالة انكيكو فى ملحمة جلجامش . وقد أعطى ابن خلدون كثيرا من التحليلات والملاحظات التى تتعلق بعملية التحول من البداوة الى الحضارة والتى نجد لها صدى فى عملية تحول انكيكو من مرحلته الحيوانية الى الانسانية . انظر مقدمة ابن خلدون ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٨ وانظر د. محمد فاروق البهنا ، حركة التاريخ من البداوة الى الحضارة . مجلة الفيصل ، العدد ١٩ إبريل ١٩٨٦ ص ٣٨ - ٤٠ .

(١)

N.K. Sanders, The Epic of Gilgamesh, Penguin Books, 1964, p. 7.

(٢)

Sabatino Moscati, The Face of the ancient Orient, a Panorama of Near Eastern Civilization in Pre-classical Times, Double day, N.T., 1962, p. 36.

هذا وقد أطلق بعض الدارسين للملحمة اسم أوديسا جلجامش عليها تشبيها لها بالأوديسا الإغريقية ، انظر :

F.G. Bratton, Myths and Legends of the ancient Near East, Crowell, N.Y., 1970, p. 25.

(٣)

S.N. Kraemer, Sumerian Mythology, Univ. of Pennsylvania Press, 1961, p. 33.

(٤)

S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology Penguin Books, Baltimore, 1963, p. 51.

(٥) عن نصوص وترجمات الملحمة فى التاريخ القديم انظر :

N. K. Sanders, The Epic of Gilgamesh, pp. 9-13.

وهناك اعتقاد لدى بعض الباحثين بأن هناك عناصر كثيرة فى أسطورة هرقل ذات أصل فينيقى خاصة ما يتعلق بالمولد الالهى لهرقل ، وموته فوق محرقة ، بالإضافة الى بعض المغامرات ، واعتبر الالهى الفينيقي ملقرت الأصل الشرقى لهرقل أو هرقل الفينيقي وانظر تفاصيل ذلك فى : هرقل فوق جبل اوتيا للشاعر سينيكا ترجمة وتقديم د. أحمد عثمان . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٨٢ - ٨٣

الأسس العامة للحكمة

في تقويم الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية

محمود النبوى الشال

يرتكز العمل الفني الشعبي التشكيل على مجموعة من الأسس والقيم التي تؤلف في ترابطها وتكاملها البنية الجمالية التي تشكل الصورة العامة التي تسهم في تكوينها ، وفي صياغة الحكم الدقيق والتقويم الشامل والقياس الصحيح الذي تفرضه العناصر المهمة التي يقوم عليها أى بناء فنى فى حد ذاته ، وتبعاً لما تقوم عليه نظرية « الجشطالت » المعروفة فى علم النفس ، يكون من الطبيعي أن نصوب أنظارنا الى العمل الفني منذ أول وهلة الى الموضوع ككل ، ثم ننزل بعد ذلك الى عملية التجزئة وتحليل العمل الى عناصره الأولية التي يمكن تفسيرها على حدة ، ثم نعود مرة أخرى الى وحدته الكلية ، بعد ان نكون قد استوعبنا أطراف هذا العمل جزءاً جزءاً وعنصراً عنصراً .

● الثروة الاعجاب والمتعة النفسية :

حينما ننظر الى أى عمل فنى شعبى تشكيلي من خلال لوحة تصويرية أو شكل نحته تركيبى تكون نظرتنا الأولى خاطفة سريعة نتبين منها

ومن واقع هذه الدراسة التقويمية التفصيلية يمكن الوصول الى مجموعة من الأحكام النهائية التي نهتدى اليها عن طريق هذا الأسلوب فى ضوء ما يلى :

يضيف وفعه على المناخ التشكيلي الشعبي في
مظهر شاعري جذاب ممتع من خلال التعبير
العبرى الذى تظهر بصماته بوساطة فناننا
الشعبى الملمهم بقدرات ذاتية خاصة ، تعكس على
مكونات الموضوع التى تتفق والجانب العملى
التطبيقى النافع .

● المسحة الجمالية فى التشكيلات الشعبية :

من بين العناصر الرئيسية التى يقاس بها
العمل الفنى التشكيلي الشعبى ، وهو هدف من
الأهداف التى يتطاع إليها كل فنان منذ فجر
التاريخ ، ولم يزل حتى الآن عدة الفنان وقلته
التي يتعبد فى محرابها بكل طموحاته
واستعداداته وقدراته أن يحمل عمله الفنى بأعلى
قدر منه فى قوالب شعبية وأوضاع مثالية تنظم
العناصر المادية الملموسة التى تكتسب اشكالا
تنطوى على انفعالات الفنان وأفكاره الخاصة
وخطراته وخيالاته الفضفاضة الفسيحة بعيدا عن
التصوير الجمالى التقليدى الذى يساير المشاهد
الطبيعية على علاتها بالرؤية البصرية العابرة
وليس بالبصيرة الواعية الهاضمة التى تسقط
من اعتبارها الزوائد التى لا داعى لها ، والأساس
الذى يحكمه أن يتطلع دائما من خلال عمله الى
قيمة ومثل أعلى للشكل الجمالى .

● جانب الخلق الفنى والابتكار :

ان عنصر الخلق والابتكار يقاوم كثيرا
بالرفض على أساس أنه قد يخرج بالعمل الفنى
الشعبى من ينابيعه الصافية وهذا خطأ لا يجوز
اقراره ما دام العمل الفنى لم يند عن الأصول
الشعبية فالخلق الذى نعينه هنا يقوم أساسا
على عنصر الافادة من بعض الخامات التى لم
يسبق لها تداول ويقوم أيضا على اجراء بعض
أنواع التصرف فى أسلوب التصميم بحيث
لا يخرج عن الطابع والمزاج الشعبى وقيامه على
الاستيحاء والاستلهم الناضج ، ويقوم كذلك
على تحديد بعض الأغراض الوظيفية التى لم تكن
معهودة من قبل بحكم التطور الذى لا مناص عنه
ويقوم الخلق الفنى كذلك على نشوء بعض
الاجتهادات فى صياغة وابداع العمل الفنى

مدى تقبلنا له وارتياحنا اليه منذ المبتدا من حيث
القيمة الكلية التى تحقق لنا منذ اللحظة الأولى
جانب الإعجاب والاستمتاع والارتياح والرضا
النفسى ، ويجعلنا ذلك الشعور منذ البداية ،
وبشكل نسبى ، أقرب ما نكون الى صحة الحكم
وتقنيته ، وهذا يتأيد بقرائن ويثبت بدلالات
كيفية واضحة .

● الوفاء بالأغراض الوظيفية :

من الملاحظ أن أى عمل فنى شعبى تشكيلي
يجب ان يكون ذا باعث أساسى نحو تحقيق
عرض وظيفى يهدف اليه ، ولا يقتصر هذا الهدف
على ما يتضمنه من مقتضيات الجانب الجمالى الشكلى
فحسب ، ومن ثم يكون لزاما أن نتحرى المدى
الذى سعى اليه الفنان الشعبى ، والتعرف من
خلال معالجته للموضوع الذى بين يديه ، ومحاولة
الكشف عن هذا الغرض من جميع نواحيه ، فاذا
توافر الظروف فى تحقيق هذه الغاية بعد ان
تكشف عن ساقها ، عد هذا العمل فى حيز
الامان ، وفى دائرة الضوء والملائمة الصحيحة.
واذا خلا العمل الفنى الشعبى التشكيلي من
هذا الجانب ولم يتحقق صراحة أو ضمنا ، فقد
هذا العمل انفى جزءا حيويا من روعة الأداء ،
ومسؤولية الدور الذى ينبغي أن يضطلع به
الفنان فى تحقيق التزام جوهرى لجانب له
أهميته العظمى فى دعم الجوانب الأخرى المساندة
التي يمثلها الفنان ويقوم على اثباتها والقاء
الضوء عليها ، والتركيز على ابرازها ، بحيث
تجلب لنا فى النهاية أكبر قدر من المتعة بناء على
هذا الشراء ، وهذا النظام الذى يقوم على الضبط
والربط والانسجام ، وعلى الوحدة العضوية فى
آن واحد .

● الإيقاع العام فى الأشكال الفنية :

لا يقتصر شيوع الإيقاع على المجال الموسيقى
وحده كما هو عالى فى بعض الأذهان ، ولكنه
يتردد كثيرا فى الأعمال الفنية الشعبية
التشكيلية ويختلف قوة وضعفا ودرجة من فنان
الى فنان آخر فى مستوى معالجته خلال
تسجيلاته وتصميماته . وهو عنصر أساسى

بالروح الشعبي دون الزورار عنه أو الابتعاد
عن مناهله وينابيعه .

**ولعل نقاد الفن الشعبي التشكيلي يقيمون
احكامهم وتقويمهم على هذه الأقيسة التي لا تتجاهل
في حد ذاتها المشرب الشعبي تخطيا للشيوع أو
الالية أو التقليدية ومواجهة المقومات الابتكارية
من واقع الموازنة بين فنان شعبي وآخر
والتعرف عن هذا الطريق من وحى الأساليب
المتجددة التي تميز جوانب العمل الفني الشعبي
التشكيلي وتحدد الملامح التي يسفر عنها التطور
البناء في ضوء الفهم الصحيح لطبيعة هذا العمل
ذى المواصفات بأصالتها ونقاها .**

والحديث عن الخلق الفني الشعبي يمر
قضية من القضايا القديمة والمحة التي لا تلبث
ان تتجدد حيناً بعد حين وبكل أبعادها الحيوية
وما يترتب عليها من تمسك بالمعايير المؤيدة
بالدراسات وبناتج المناقشات التي تجلو
غامضها وتبرز جوهرها .

ان جدارة الفنان الشعبي التشكيلي ومقامه
الفني والاجتماعي يتوقف الى حد كبير على مدى
اعتماد الفنان على نفسه ، وعلى قدر ما يملك من
قوة معنوية ونظرة دقيقة وطاقة ذاتية ، وبقدر
عزوف الفنان عن الجوانب التقليدية ورفض
مبدأ المطابقة للواقع من خلال المنظور البصري .

والابتكار القائم على الدراسة والوعي نور
يضئ أمام الفنان سبيل النمو وإضافة الجديد
البعيد عن الشطط والغلو حتى يصير الفنان
الشعبي كالنجم الساطع ذي الشخصية الإيجابية
ومن ثم فهو يملك أن يقتحم هذا الواقع الصارم
يعالج نقصه ، ويقضي على ضعفه ويبدد غياهبه ،
ويمحو ما يعلق به من قصور ، مضيغاً من عنده
كل ما يترأى له من ضروب الإبداع الشعبي
الداتي ليستطر من جديد صفحة خلاقة مشرفة
يسودها الخلق والابتكار المطلوب .

● العنصر اللوني :

في مجال تحليل العمل الفني الشعبي
التشكيلي ، والحكم على قيمته وبنائه لا ينبغي لنا

أن نغفل عنصر اللون ، وبخاصة من ناحية
إيقاعاته التي تصوغ مظاهر الأنغام ، وتربط
بين الوحدات برباط وثيق ، واحداث التفاعل
بين لون وآخر ، سواء كان ذلك من خلال عامل
التباين أو عامل التوافق اللوني ، ومن خلال ما
تقتضيه عناصر الموضوع من قوة ووحدة لونية ،
ومن ألوان تتسم بالهدوء وتختلف تبعاً لذلك في
درجاتها كما وكيفاً بحسب ما يمليه التعبير الفني
ومن ثم يصبح لزاماً علينا أن نقوم تقويمنا
لاستخدام الألوان ، ومدى لياقتها وصلاحيتها
مبنياً أيضاً على درجة الخصائص النوعية التي
تتميز بها كل وسيلة من وسائل التنفيذ اللونية
ومراعاة فصائلها وخصائصها .

فالألوان الزيتية والمائية والجواش والشمع
والباستيل والألوان الجافة والأصباغ ولكل منها
قوام وطبيعة ودرجات خاصة تبدو واضحة المعالم
في الأداء .

وعلى هذا يجب أن يبنى تقويمنا على أساس
من سلامة التادية اللونية التي تتفق وطبيعة
كل خامة بسماتها المميزة المصطلح عليها ، وفي
مجال الاستخدام اللوني نستطيع الحكم على هذه
الألوان في ضوء الأحاسيس النفسية والشعورية
عن اللون الأحمر ، أنه صارخ أو عدواني أو لامع
أو متوهج أو دافئ أو حافل بالاثارة والحرارة ،
أما اللون الأزرق فنخلع عليه صفة الانطواء أو
البرودة أو الاحتشام أو الرقة أو الوقار . أما
اللون الأسود فانه يعبر عن الحزن ، وفي اللون
الأخضر النضارة والحياة والأمان ، وأما اللون
البنفسجي فدلِيل الأمل والرصانة والانسجام ،
وأحياناً يكون قرين الحزن والأسى لدى بعض
الأجناس واللون الأصفر دليل السقم والغيرة ،
وقد يكون رمزاً للتفاؤل والأمل لدى بعض
الشعوب .

ومهما يكن من أمر هذه المعاني التي تقترن
بالألوان فانه يجدر بالفنان أن يعي تلك
الأحاسيس والاستدلالات والمعاني والرموز التي
تلتصق بها حتى يتسنى له أن يميز ويدرك طبيعة
عمله الفني اكتمالاً وإرضاء وإشباعاً ولا ريب أن
هذه الاحاطة لها مزاياها لدى الفنان أثناء

ممارسته لتجربته اللونية الجمالية ، من واقع ما يترسب في ذهنه من هذا الفهم .

● جانب التلخيص والتجريد :

مهما يبلغ الفنان الشعبى التشكيلي من قدرة تقنية على مجازاة الواقع المنظور ، فانه لا يستطيع أن ينقله كما هو ، أو أن يحيط بكل أبعاده الطبيعية وأجزائه التفصيلية بالصورة التى تسجلها « الكاميرا » التى من وظيفتها رصد الواقع بحذافيره دون حذف أو اضافة بحيث تطابق الأصل تماما ، وليس هذا من شئمة الفنان الشعبى التشكيلي الأصيل ، وليس من واجبه فنيا وجماليا ولهذا نجده يلجأ فى كثير من الأحيان الى تفادى هذا الموقف عن طريق القيام بما يمكن أن نطلق عليه الاجراءات التلخيصية التى لا تخل بالكيان العام للموضوع ، وهذا يحمل الفنان تبعه اللجوء الى اختصار بعض الأجزاء والتخلى عن الكثير مما ليس له غاية أو ضرورة فنية ولذلك فأننا نراه يكسو عناصره بمسحة من رداء تجريدى أو نصف تجريدى على أنه عمل حتمى ، ويحدث هذا فى بعض أجزاء من اللوحة التصويرية أو فى مواضيع معينة من تمثال نحى أو أية تحفة تشكيلية شعبية السمات .

وقد تأتى هذه الناحية بشكل مقصود ارادى وقد تنجم عن ظروف عارضة ، وهذا الأسلوب يتم دون تكلف أو افتعال وبحيث لا يكون بمعزل عن وحدة العمل الفنى الشعبى وتجانسه ، وليس على حساب القيمة التى يسعى الفنان الى تأكيدها حتى قيمة اللوحة الفنية أو التمثال أو التحفة الشعبية التشكيلية محددة ومبلورة بأكملها . ومن ثم لا يعتبر الفنان بهذه الطريقة قد ارتكب خطأ فى هذا الاتجاه ، وأن يكون حكما عليه بهذه المنزلة على مستوى عال من رياضة الفكر واحكام التعميم وصحة الرؤية .

● عنصر التعبير فى مجال الفن الشعبى التشكيلي :

لكل فنان منهجه الخاص وأسلوبه التعبيري المميز الذى يحدد ملامح شخصيته وطبيعة نمطه

وطابعه النوعى المتفرد واختلاف ألوان التعبير الفنى من علامات الصحة فى مجال الفن التشكيلي لانه يؤكد شخصية الفنان الحرة ، ويصبح فى حد ذاته ، وفى ظل هذا التنوع وسيلة لاثراء التجارب الفنية وانماها وحياتها ، كما يتميز كل فنان شعبى بمفرداته التشكيلية التى يعرف بها وتعرف به ، وأن بدا فيه نوع من الامتداد والتواتر ، وهذا يقتضى من الفنان الشعبى أن يمر بخبرات كثيرة على نحو مشر من التفكير الجمالى والمفاهيم التى يهتدى اليها أثناء العمليات التنفيذية التى يتمرس بها ، وصولا الى المستويات المثلى التى يخلق فيها الفنان الشعبى بخياله الفضفاض ونظراته العميقة وموهبته الفذة ومهاراته الذاتية حتى يعجم عوده ، وتمسكو حساسيته ويصقل ذوقه ، ومن ثم يصبح قادرا على تحقيق التكامل التعبيري الناجح والتمتع فى أبعاده التشكيلية والتعبير الفنى يتوقف على مدى وعى الفنان وحساسه بالموضوع الذى يعالجه ، وما يعد له من تخطيطات أولية على نحو متميز يبدو فى الشكل العام والنظام الشامل ، وترتيب الخطوط وتنسيق الألوان وترابط الأجزاء ، وتعميم العلاقات الشكلية المتبادلة بينها وبين طبيعة الخامات المستخدمة كوسيط فنى فى البناء الشكلى للموضوع ، وحين نتناول عنصر التعبير قد يفوتنا أن ننوه بالتعبير عن شخصية الفنان من خلال نزعتة الفردية وأصائله الفنية التى تنعكس على عمله وتبلور أسلوبه وهذا فى حد ذاته أحد العوامل الأساسية للفن الشعبى التشكيلي .

جانب التكوين العام :

من أهم الأركان التى لا يجوز اغفالها عند تقويمنا لأى عمل شعبى تشكيلي ، حيث أنه يغلف البناء الشكلى العام للموضوع ويحكم أجزائه بعضها مع البعض الآخر ، ويعود فى مقدمة العوامل والأسس فى الحكم المباشر على العمل الفنى منذ أول وهلة ، والتنظيم الدقيق الذى يحدد المفاهيم .

وعنصر التكوين الذى يضع لكل عنصر مكانه دون أى تناقض ، ومن خلال القيم اللمسية

يتعامل معها الفنان الشعبي بروحى هذا الترابط الذى يهيم، البصر والحس والادراك واللمس والذوق والشعور بالعلاقات الشكلية التى تؤدى الى ظهورها .

ان هذا الضرب من ضروب التكتل له أهميته ووضعه وتقديره فنحن نستمتع قطعاً بأحواض الزهور التى تضم مجموعات منها ، وتجذب أحاسيسنا أكثر مما لو بدت لنا قائمة بذاتها ، ومثل هذا نراه فى المجموعات التكتلية فى فروع الشجر الكثيفة المحملة بالأوراق الخضراء الياضنة والأغصان المتعانقة المتشابكة ، ومثل هذا نلمسه أيضاً فى أسراب الطيور المهاجرة ، وفى قطعان الماشية والوحوش الضارية المتكاثرة وفى عالم الأسماك والأحياء المائية وفى سلاسل الجبال المتجاورة .

وكذلك الفنان فى الموضوع الشعبى التشكيلى الذى يحملنا على الاستمتاع حينما نشتمل اللوحة على جموع كثيرة فإنها تستحوذ على أخیلتنا وتشدد اهتمامنا ، وحين يذكر عنصر التكتل يدفعنا ذلك الى ذكر أسلوب التوزيع كقيمة أيضاً لها أهميتها ، وإى موضوع يخلو من التوزيع الجيد يفقد حيويته ونجاحه الى حد كبير وهذا التوزيع الجيد يرجع عادة الى ذوق الفنان وقدرته فى براعة التحكم فى وحداته التى يقوم عليها بناؤه العام وقيمه ككل وسماته الموضوعية ورفق مذاقه لذاته العامة .

● عنصر الدلالات الرمزية والروحية :

يلجأ الفنان الشعبى التشكيلى الى إثارة اهتماماتنا بخلق رموز معينة تحمل فى طياتها سحر الخفاء ، ولا يقدر على ذلك إلا فنان مطبوع على جانب من الوعي والتمكن والتعمق الفكرى والثقافى والخبرة الواسعة ، والنهضة الحضارية المعاصرة التى تتنوع وتختلف من مجتمع لمجتمع آخر . والتى تعالج المسائل التى تمس الجوانب الأخلاقية والأسطورية والدينية والفلسفية التى تمس فنون التذوق والأحاسيس الوجدانية والروحية مع القدرة على التحليل والتفسير الذى يمهّد السبيل الى صميم الاعتقاد وتحويل

السطحية التى تتباين فى نعومتها وخشونتها وارتفاعها أو انخفاضها . والجمع بين مختلف الأحاسيس التى تنعكس على المشاهد ، ووضع البعض منها فى مقابل البعض الآخر فى نسق بديع وتشكيل أخاذ .

ومن علامات التكوين الجيد قدرته على الأسر والاجتذاب الحسى السريع المقرون بالايحاء القوى والحيوية المعبرة .

● وسائط التنفيذ (الخامات) المستخدمة :

تلعب (الخامات) دوراً فعالاً فى انجاز العمل الفنى الشعبى التشكيلى باعتبارها التى لها وقعها ولها تقديرها فى علاقتها بغيرها من العناصر الأخرى التى تهيم على العمليات الإبداعية التى يتدرج بها الفنان الشعبى بحيوية معبرة ، دون تجاوز لمهمتها فى نطاقها الخاص ، وتمهيد السبيل إليها فى جميع الأحوال ، بحيث يتسنى لنا أن نشعر بأهمية اختيارها وتجهيزها واتقان صياغتها ، بحيث تضيف على الجوانب الأخرى روحاً من روحها ، كما تطبع العملية الفنية بطابع مميز يتفق ونوعيتها ، ويلتزم وخصائصها الشكلية والتعبيرية ، وتحديد مدى فعاليتها الجمالية المؤثرة . ومدى الجاذبية الرقيقة التى بخلف من خامة لخامة أخرى ، مع ملاحظة أن تأثير المادة التنفيذية ، يتوقف على ملاءمتها لتشكيل الفنى وأسلوب علاجها على النحو الوظيفى والاثّر العملى المفيد .

● عنصر التكتل والتوزيع كقيمة جمالية :

من بين العناصر والأسس الشعبية التشكيلية ذات الأهمية التى ينبغى للفنان الشعبى أن يضعها دائماً موضع الاعتبار والتحقيق فى موضوعاته الفنية جانب التكتل وحسن التوزيع ، فإذا أهمل الفنان هذا الجانب الحى سقط عمله وهبط مستواه عند وضعه على ميزان الحكم والتقويم ، ذلك لأن العمل الفنى الشعبى التشكيلى الذى تنفك أوصاره وتنمق أوصاله ، وتنثر على سطح اللوحة على مسافات وأبعاد مختلفة فإنها توصم بالضعف وتفقد مظهر التجمع القوى الذى يوثق علاقة الجزء بالجزء ، والجزء بالكل ، ومن ثم تعالج الوحدات التى

المرفوضة من أساسها ، وحدة المعنى الدال
والحقائق المعبرة ، وحدة الخصائص المترابطة ،
وحدة العلاقات التي لا تغيب عن وحدات الموضوع
الجزئية في لوحة تصويرية بأكملها .

هذه بعض الأسس العامة التي اقتضت عليها
في هذا المقال ، على الفنان الشعبي التشكيلي أن
يتحررها في سياق عمله الفني ليقدّمها لجمهوره
في أروع أساقها محملة بأسلوبه المتميز في
اشكال مختارة تربطها وحدة كلية ، يستمتع
المشاهد بما يكمن في ثناياها من قيم شتى
يكشف عنها ويستجيب لها بحيوية الناقد ،
وبما يسعه من قدرة تهيئه للحكم الواعي
والتقويم الصحيح ، وبوحى ما يملك من تمييز
للأسس الفنية الشعبية . ولكي نحقق هذه
الغاية لابد من أن تتوافر الألفة والانسجام
والانتباه الدقيق والاستعانة بالتحليل النقدي
وتنظيم هذه المشاركة بالمعارف المكتسبة في ضوء
هذا التحليل ، وإدراك الأبعاد الفنية التي لا تنطوي
على مجرد تعاقب أجزاء الموضوع الشعبي التشكيلي
جزءاً جزءاً ، بل على أساس من الترابط الذي يقضي
على التفتت والفصل بينها حتى تتم حلقة القيم
الجمالية لهذه الأعمال وفاء بأغراضها التي
يحرص الفنان الشعبي التشكيلي على تقديمها على
نحو متكافئ وتركيب متماسك له رونقه
وأصالته وبهاؤه .

المستحيل الى الممكن من خلال الحقائق الملموسة
والمادى الى الروحي ، والقيم الدنيا الى قيم
نفيسة عليا والمجهول الى المميز والمعلوم ، وهذا
كله يستمد من الجوانب الروحية التي يتضاعف
سحرها وحيويتها وقوة تأثيرها عن طريق
الارتباطات الانفعالية وتعميقها الى أبعد الحدود
صقلا وتنظيماً من خلال ما نسميه الاكتمال
الذاتي ، ومن ثم يكون العمل الفني الشعبي
برموزه المتعددة بعيداً عن الغموض الذي يترأى
أول وهلة بالنسبة للغة المألوفة التي تشتمل
على كل المظاهر الممكنة في تركيب الشكل الفني
من الناحية الكلية المتكاملة .

ومن هنا يمكن استخدام الرمز وتداوله
عندما نسبر غوره ونستوحي مقاصده ، ومحاولة
الوصول الى التحليل المفصل الذي يسمو بنا
فوق القيم المعتادة بفضل المضمون الزاخر العظيم
الشراء الذي تحتويه .

● عنصر الوحدة في التنوع :

مبدأ من المبادئ الفنية المقررة التي تبعد
عن التنافر وعن أية مشابهة أو مطابقة لما هو
قائم في الواقع . ان الوحدة الشاملة التي نشير
اليها في سياق هذا النظام ، هي وحدة التخطيط ،
وحدة العناصر ، بعد تناثر الأجزاء ، انها
الوحدة القائمة على النوع لا المناظرة والمماثلة



التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل الحرف التقليدية (١)

د. هاني جابر

لقد قيل الكثير حول الحرف التقليدية وأهميتها في الثقافة الشعبية ، وتردد دوماً أن هذه الحرف ونوعيتها وتاريخها استخفى إذا لم ينبج الفكر المصرى فى تكريس الأساليب العصرية والتكنولوجيا المتطورة لخدمة هذا المجال الحرفى ، واختراع ثقافة العصر بوسائلها التقنية المتقدمة تتواءم مع العناصر التقليدية بعضها البعض ومن ثم يمكن استغلال تلك المقومات الحضارية المعاصرة وتواجتها استغلالاً مديداً يضمن لهذه الحرف مستقبلها .

ولكن الشواهد على ذلك من خلال منظور محايد تؤكد عكس هذا . فضلاً عما رافق التحولات التحديثية للبنية الأساسية فى المجتمعات التقليدية من تعارضات اجتماعية واضطرابات فى الأشكال الثقافية القديمة أثرت بعنف فى مستقبل الحرف التقليدية . وعلى الرغم من المحاولات المختلفة من أجهزة معينة أو من أفراد للتغلب على كثير من المشكلات والعلاقات المتشابكة فى هذا الموضوع ، فإنها تواجه أيضاً مشكلة جوهرية لكيفية تحديد موقفها تجاه فهم المعاصرة ومتطلباتها والمآثر الشعبى بتقاليد .

عندما نفكر فى دراسة المشاكل التى تواجه مستقبل الحرف التقليدية يدور الجانب الأكبر من الدراسة حول الانعكاسات لصدى العلاقات المتشابكة ازاء التطورات العلمية والتغيرات المستمرة فى نمط الحياة المعيشية، والاعتماد الشعبى الأكثر تزايداً على الانتاج الآلى من رغبة الخبز الى كل ما هو مصنوع آلى من وسائل وأدوات الحياة اليومية . الى جانب الارتكاز الحيوى على استخدام المعدات الميكانيكية ذات الطاقة الكهربائية أو النفطية عوضاً عن الأدوات التقليدية اليدوية والتى تحتاج الى الجهد العضلى البشرى أو الحيوانى فى تشغيلها .



رقم (١) نموذج لأحد السواقي التاريخية من منطقة الفيوم

من الواضح بعد ذلك ، أن هذه الانعكاسات وصداها هي جوهر المشاكل التي تواجه مستقبل الحرف التقليدية ، وهي من أبرز ملامح تحديد الهدف من فهم المستقبل لها . وتعود أهميته هذا الموضوع في الواقع الى طبيعة هذه النوعية من الحرف في ثقافة أى شعب . لأن لها رموزها الاجتماعية المتوارثة . ولها دورها التاريخي في مجال العمل اليدوي ، ولها امكاناتها الابداعية والجمالية في التشكيل والصياغة والبناء العملي ولهذه الحرف أيضا أسبابها ودوافعها الجمعية التي تميزها بوحدة مكوناتها الفنية وأسلوبها في تطويع الخامات ، عن غيرها من أنواع الانتاج الحرفي غير التقليدي .

ان الخصائص التي أوضحناها للحرف التقليدية كثيرا ما ينظر اليها الفولكلوريون بشئ من الثبات في الأهداف ، وهي نتيجة منطقية منهم وبخاصة خلال السنوات الأولى من العمل الفولكلوري وقبل التحولات الاجتماعية بمصر . أما بعد ذلك فقد تحول هذا التحفظ وتلك النظرة الى نوع من استاتيكية المواقف والفكر لا يخدم هذه القضية والتي يجب أن تعيش مع دينامية التطورات التكنولوجية المعاصرة في مجالات



رقم (٢) نموذج لأحد السواقي الريفية للقرية

وثمة أمر ينبغي الالتفات اليه وهو أن هناك شبه اتفاق على ما يخص نوعية المبادئ الأساسية التي تحكم فى طبيعة الحرف التقليدية بين الفولكلوريين ، وهناك اجماع منهم أيضا فيما يختص بالميزات التى تكون هذه المظاهر باعتبارها تعلن عن تخصص بعينه لكل حرفه وتكسبها طابعها الاجتماعى من حيث الوظيفة والشكل والمضمون والحامة ونوعيتها . ويمكن أن نؤكد هنا على اهمية الشكل فى المنتج التقليدى وتأثير الشكل بحد ذاته يتحدد بواسطة الهدف الوظيفى لكل حرفه فى الحياة العملية والمعيشية، حيث يعكس الشكل تأثيراته بطريقة مباشرة على ترجمة احتياجات الشعبين له وعلى نظرتهم النفسية للمنتج .

ومع ذلك فإن التوضيح الكامل لهذه الوظائف يحتاج الى نظرة موضوعية من الباحثين تجاه طبيعتها وظروف تواجدها وأهليتها للاستمرار وتخطيط مستقبلها . ومن المؤكد يستحيل فهم هذه القضية كاملة ما لم يفهم الباحث معنى « الوظيفة » ودورها النفعى فى المجتمع وفى حياة الأفراد . وهو أمر يحتاج من الباحث مراجعة التاريخ لكل حرفه على حدة للكشف عن أهليتها الوظيفية . ومن اليسير بعد ذلك تحديد محاور كل مشكلة ومعرفة الأسباب التى تجعل الجزء الأكبر من الحرف المتوارثة فى حالة من انعدام التوازن الآن . ولكن من الصعوبة تحقيق نتائج صحيحة اذا تقدم الباحث بنتائج دراسته التاريخية باعتبارها صورة متكاملة للقضية بعيدا عن دراسة واقع الحرفة الآن وأثر الواقع المتجدد وثقافته الجديدة عليها . لأننا اذا اعتبرنا أن الدراسة بهذه الكيفية هدفا رئيسيا ، أصبح لزاما علينا أن نوضح الجانب الآخر من أدوات العصر التى تلعب دورها فى الوظيفة التقليدية ثم دورها فى تشكيل نوعية جديدة من الثقافة العصرية قادرة بقوة على طرد كل ما هو تقليدى ساكن .

من هذه الرؤية ، ينبغى الإشارة الى أن الحرف التقليدية ليست فى أغلبها من الحرف البيئية ذات الطابع الانسانى كما هى فى الحرف الثقافية ونقصدها هنا بالطابع الانسانى السمة

الابداعية الفطرية فى التعبير والاداء والتشكيل والمعلم البيئى الفريد ، بعيدا عن نمطية الأسلوب واشكاله المتكررة وبعيدا عن النماذج التاريخية وعن البعد التجارى فى أغلب الأحوال . حيث أن الانتاج البيئى هو نتاج لمنفعة صاحبه بالدرجة الاولى سواء كان للتزوين أو كان انتاج يحقق تلبية لمعتقد شعبى ، كما هو موجود فى أغلب الاشغال اليدوية لمجتمعات البدو والسواحل والنوبة . وبعض منتجات البيئات الزراعية المشهور عنها نوعية محددة من المحاصيل ومنتجاتها .

والحرف التقليدية ليست فقط هى المنتجات التى نتعارف عليها بمنتجات خان الخليل أو منتجات أخميم أو جلايب كدراسة ... الخ . وانما هناك حرف أخرى أشبه بالمهن السابئة أو الطوافة كالمنجدين - وصانعى الأدوات الزراعية اليدوية - وأدوات الصيد والقنص - ومنتجات التماثيل والتعاويذ والاشعارات والرموز والمسابع وغيرها - ومعدات الصيادين والبحر وصانعى المراكب . وضاربى الودع وكشف الطالع ، وصانعى الحلى والنعال - والمزخرفين والنقاشين ورأسى الوشم - ومنتجات أشغال الخوص والجلود وبائعى المنتجات الفخارية والخشبية - وصناع عربات الكارو والحنطور والعرجية والحمالين والسروجية - وباعة محلات العطور والبخور وعقاقير وأعشاب العلاج الشعبى وتجهيزات القهاوى والحمامات الشعبية والمكوجية والنساجين والمطرزين والغزالين والعقادين والفحامين والعطارين والشماعين - وصانعى أدوات الزار وملابس الصوفية والدرائش وأعلامهم وشعاراتهم - وغيرهم من المجالات الأخرى كالمعمار الريفى وأبراج الحمام والحدادين والنحاسين والصاغة وأسواق الجمال والحصير والأسواق الموسمية والمولد . . وصناع الآلات الموسيقية الشعبية . . الخ . وذلك الى جانب ما يصاحب هذه المهن والحرف من نداءات وأغان وأمثال وعادات وسلوكيات خاصة بكل حرفه .

ومن الطبيعى أن تختلف الحرف التقليدية من بيئة الى أخرى وبين مدينة ومدينة ، ذلك لأن من طبيعة هذه الحرف امكانية استنباتها فى أى



رقم (٣) لوحة زيتية لأحد المظاهر الاجتماعية الريفية للفنان
سيد عبد الرسول

التفاح والحداد والنجار ما ينتجونه بطريق المعاوضة
الا أن النجار مثلا إذا طلب من الفلاح الغذاء بآلته
ربما لا يحتاج الفلاح في ذلك الوقت الى آلتيه
فلا يبيعه الطعام . والفلاح اذا طلب الآلة من
النجار بالطعام ، ربما كان عند النجار طعام في
ذلك الوقت فلا يحتاج اليه ، فتتعوق الأغراض .
فأضطروا الى حانوت يجمع آلة كل صناعة ليرصد
بها صاحبها أرباب الحاجات والى أبيات يجمع اليها
ما يحمله الفلاحون فيشتريه منهم صاحب الأبيات
ليترصد به أرباب الحاجات ، فظهر لذلك الأسواق
والمخازن .

ان أهم الملامح التي تحددت في منظور العالم
أبو حامد محمد الغزالي لتعريفه عن الصناعات
والحرف التقليدية ونشوتها واستمراريتها ونموها
هي :

١ - الحاجة ، والحاجة وحدها الى التصنيع
والى الانتاج ولهذا تكون للحرف مكانة عند أرباب
الحاجات :

بيئة متى توافرت العوامل والامكانيات والموارد
لهذا وهي تأخذ مع الوقت خصائصها المعروفة ،
عملية المواءمة بين النشاط الانساني العام في
البيئة وبين النشاط الحرفي الجديد من خلال
توظيف الحرفة لتحقيق متطلبات الحاجات
الضرورية للعمل والزراعة والمعيشة . ولذلك فان
جميع المظاهر العملية للحرف متداخلة ويتوقف
بعضها على البعض الآخر ، وأن أى تغيير يحدث
فى أحد تلك المظاهر لابد وأن يتردد وأن يؤثر
على باقى المظاهر بعد اتحادهما وبلورة نوعيتها .

أورد أ . عبد المجيد عبد الرحيم فى تحليله
لتصور العالم أبو حامد محمد الغزالي (١٠٥٩ /
١١١٤ م) فى مجال الحديث عن الحرف والصناعات
أنه قال : ان الحرف التقليدية هي الحرف
والصناعات والأعمال التى ترى الخلق منكبين
عليها . وسبب كثرة الأشغال هو الانسان مضطر
الى ثلاث : القوت والمسكن ، والملبس ، وذلك
للغذاء والبقاء ودفع الحر والبرد . وأنه قال
ايضا : « وقد خلق الله تلك الأشياء للبهائم صالحة
بطبيعتها للاستعمال ، أما الانسان فدعاها الى
اصلاحها لتلائم طبيعته ، ولذلك حدثت الحاجة
عند الانسان الى خمس صناعات هي أصول
الصناعات ، وأوائل الأشغال الدنيوية . وهي
الفلاحة والرعاية والاقتناص والحياسة والبناء » .
وهذه الصناعات تقتقر الى أدوات تؤخذ أما عن
النبات كالأخشاب أو من المعادن كالحديد أو من
جلود الحيوان . فحدثت ثلاثة أنواع أخرى من
الصناعات هي النجارة والحدادة والخرز
وعمالهم هم النجار - الحداد - الخراز . ثم
ان الانسان خلق بحيث لا يعيش وحده بل يضطر
الى الاجتماع مع غيره من جنسه وذلك لسببين :
أحدهما حاجته الى النسل لبقاء جنسه . والثانى :
التعاون على تهيئة أسباب الطعام والملبس وتربية
الولد . ولا يكفيه اجتماع مع الأهل والولد فى
المنزل بل لا يمكنه أن يعيش كذلك ما لم تجتمع
طائفة كثيرة ليتكفل كل واحد بصناعة .

وعن الهيكل التنظيمى للحرف والصناعات ،
قال المؤلف عن الغزالي أنه قال : - فهذه هي الحرف
والصناعات ، الا أنها لا تتم الا بالأموال والآلات
... ثم يحدث من ذلك حاجة البيع لكى يتبادل



رقم (٤) لوحة تصوير زيتي لأحد المظاهر الاجتماعية الريفية
للغنان سيد عبد الرسول

الموضوع يؤكدون على المظهر النفعى ، والمظهر
فى استمرارية الحرفة باعتباره أحد مظاهر
الثقافة المادية أيضا . والبعض الآخر منهم يولون
عناية كبيرة للاتجاه المقابل ويهتمون بالمظهر
الاقتصادى باعتباره هدفا رئيسيا للحرفى من وراء
تصنيع أدواته أو الاعلان عن بيعها . بصرف
النظر - حقيقة - عن أى المظهرين يمكن البدء
به : الا أنه من الناحية المنطقية توجد علاقة وثيقة
مباشرة بين المظهرين المحددين . وكل من المظهرين
لا يستغنى عن الآخر ولا وجود لحرفة ما ولا تتحقق
الجدوى منها بعيدا عن الجمع بين المظهرين
باعتبارهما قاعدة صلبة لبناء أى حرفة .

المظهر النفعى حقيقة يقابل لظاهرة الوظيفية
للمنتج التقليدى ، بالاضافة الى أن حضوره
ورواجه راجع الى الدور الوظيفى الذى يقوم به فى
حياة أرباب الحاجة وأن هذا الحضور متوقف على
قدرة أى حرفة على فرض أهميتها . وبالقطع لن
يتحقق هذا الا اذا كان المظهر النفعى معبرا عن
الظاهرة الوظيفية التى من أجلها صنع وطرح
للبيع .

ودراسة أهمية المظهر النفعى والصورة التى
كانت عليها الحرفة فى الماضى ثم إعادة تطبيق
العوامل المؤثرة التى عاشت مع تطور الحرفة

٢ - أهمية الحامات البيئية فى تحديد الحرفة
وعمالها .

٣ - التعاون المتبادل بين الحرف المختلفة لخلق
نوع من التكامل بينها .

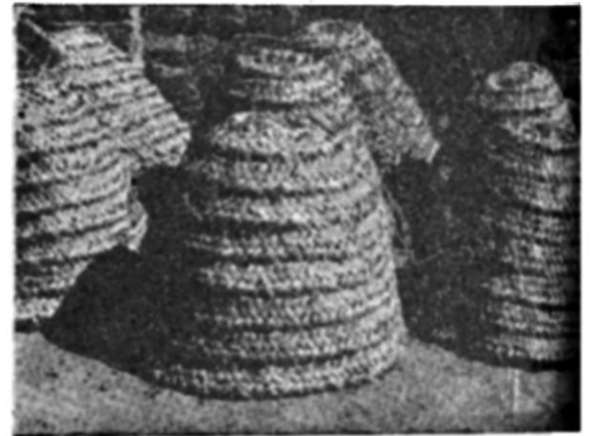
٤ - أهمية وجود مجتمع لتشكيل الحرف
وقيامها .

٥ - المظهر النفعى للمنتج وأهميته عند أرباب
الحاجات .

٦ - البناء الاقتصادى والعمل للحرف
وضرورتها . وحاجة الحرف الى تمويل والى
أسواق وحوائث لتصريف السلع .

حقيقة أن الملامح الست السابقة ، من المفيد
أن نلم بها ونستعرضها بطريقة منظمة ، وأن
نفلسف خطواتها وفقا للظروف التى تعيش فيها
الحرف التقليدية الآن ، لأن أهم شرط مبدئى هو
التفكير فى المشكلة والوقائى المتعلقة بها من خلال
تصور فلسفى للمحاور السابقة لتزداد فرص
الوصول الى نتائج سليمة .

ويمكن بدء المناقشة من خلال ربط عدة عناصر
مع بعضها البعض باعتبارها العناصر الضرورية
لأهمية الثقافة التقليدية حيث أنها تخضع فيما
تخضع الى مظهرين من مظاهر حركتها العلمية .
وهما - المظهر النفعى ، والمظهر الاقتصادى .
وهناك بعض الباحثين عند مناقشتهم لهذا



رقم (٥) صناعة الكفف التى يستخدم فيها الحامات البيئية
وهى فى طريقها الى الانقراض .

وخاماتها والتي صاحبت نظرة المجتمع فى تطورها العملى والمهنى ، وأثر ذلك على تغيير الشكل والمضمون للمنتج خلال رحلته الطويلة . كذلك دراسة تأثير الاتجاهات المعاصرة الصناعية والبديلة ودورها على مستقبل الحرفة .

وعلىنا التوقف برهة كنوع من التحفظ لنؤكد ونحن نهم بالدراسة لخاصية الفنون التلقائية أن تلك الأنماط باعتبارها من الحرف العملية فى النشاط الانتاجى الاجتماعى ، تستمدحيويتها من الوظيفة النفعية التى تقوم من أجلها الحرفة ، وإذا فقدت أى حرفة تقليدية هذه المزية فإنها تختفى ثم تنقرض ، وهو أمر طبيعى .

والواقع أننا عندما نفكر بهذه الكيفية فإن تفكير المرء يذهب توا الى الناحية التاريخية لهذا المجال فى مصر . لأنه نشاط بدأ فى تاريخ الحياة العملية الانسانية مرتبط أشد الارتباط وأوثقه بوجود الرغبة عند الانسان فى الترقى والتقدم . ولأنه نشاط تكامل بالتراكم الثقافى عندما اكتشف الانسان قدرته على تقنين الطبيعة بمواردها وتوظيفها لصالحه .

ولعلنا نزعم بحق أن التاريخ الانسانى المصرى برمته قد بدأ فى حقيقة الأمر عندما شرع الانسان فى تهذيب ثورة وفيضان نهر النيل بشكل ما ، وعندما فكر هذا الانسان فى صنع أدوات الفلاحة والبناء والاستيطان وتكوين المجتمعات ، أى أن هذا التاريخ بدأ بارتباط شديد بقيام مظاهر الحياة العملية والانتاجية وبالتالي ساعد هذا المناخ الجديد على تكوين ثقافة المصريين المادية على مر العصور .

والتاريخ الحرفى المصرى يؤكد على أن أدوات الزراعة والفلاحة من الأمور التى اشتهر بها المصريون وأتقنوا صناعتها وتوفيقها لأغراضهم . وإلى جانب ذلك قامت عدة حرف أخرى كانت فى وقتها قمة التكنولوجيا ، ومنها الاستغلال الأمثل لبعض المنتجات الخزفية فى رى الأرض والحدائق . وصناعة أدوات الصيد للحيوانات والطيور والأسماك . وصناعة أدوات الرسم والنحت والنقش وتقطيع وتهذيب وصقل الأحجار - صناعة وسائل النقل - صناعة معدات ثقب الخرز والابر - تصنيع المعادن وأدواتها المختلفة من

سبك وصهر وتحلية وأشكال الصياغة وعمليات الكشف وتصنيع الذهب - أشغال التطعيم وصناعة الحلى - صناعة القيشانى - تصنيع العاج والعظم والرخام - تصنيع أدوات التجارة بمختلف منتجاتها المتعددة - صناعة المراكب والأسلحة والعربات الحربية - تصنيع الجلود والأحذية والنعال - حرفة التجديد وتصميم وأشغال الأزياء - أدوات المكواة - صناعة المشروبات - صناعة الطوب ومعدات البناء - صناعة أدوات الدهان وخاماتها الطبيعية - صناعة العطور والصباغة - صناعة الخبز والفطائر - صناعة الورق وأدوات وأحبار الكتابة وأدوات التحنيط والطب والعلاج . صناعة النسيج والجلود . صناعة السلال وأدوات المعتقدات الشعبية . صناعة النيكل وأدوات المعتقدات الشعبية . صناعة الشموع وأدوات الاثارة . وبعد ذلك فن التجليد واكتشاف المخطوط المصرى - فن الايقونات - الخرط وفنونه المتعددة - صناعة الزجاج - فن المرسومات النسجية والوشم . صناعة الحلوى والكعك ... الخ .

وربما يعود الفضل فى اكتشاف القيم العملية والسلوكية عند المصريين القدماء وفضلهم على العلم الحديث ، الى ما عرفناه عنهم من صناعات وحرف وهندسة البناء ، ونستطيع أن نقرر فى ذات الوقت أن الظواهر الحرفية وتشكيلاتها المختلفة وردود أفعالها قد أثرت بلا جدال فى صياغة الشخصية المصرية من حيث بنائها الجسمانى والحركى ، وهذا وحده يكفى لأن نهتم بهذا الموضوع ودراسته دراسة قومية .

ربما كان من البديهي عند استعراض هذا التاريخ الحافل للثقافة المادية وللحرف التقليدية أن ننظر الى أهمية ما طالبنا به فى البداية من ضرورة الربط بين وجود الحرفة وأهمية دورها النفعى فى الوقت الحاضر ودراسة امكانية استمرارها .

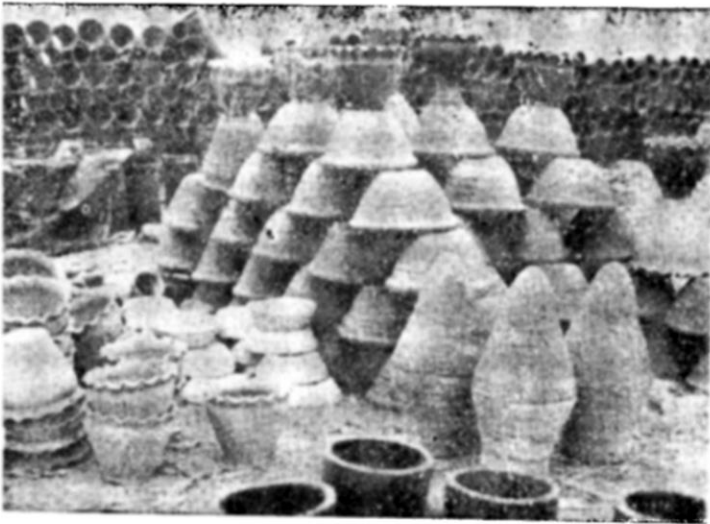
الزمن الميكانيكى فى مقابل الزمن العضوى :

أنقل هذا العنوان كما هو بالضبط من المؤلف القيم « الغرب والعالم » [تاريخ الحضارة من خلال

الوقت • ولا شك أيضا أن التفكير فى تطوير كشف الساعة من أداء الى أحجام مختلفة • قد أدى دورا وخدمة هائلة لصناعات أخرى قدمت خدماتها لصالح هذه الحرفة • يقول كافين رايلي : لم يكن من الممكن ملء العالم بالآلات الا بعد أن أصبح قابلا للقياس الدقيق بطريقة لا علاقة لها بالانسان • فقد كان على أجزاء الآلة أن تعمل فى الوقت المحدد تماما - كالساعة - لكن أجزاء الآلة كان ينبغى تصميمها وبنائها بدقة • أى كان يجب قياس كل جزء بدقة • وهكذا أصبحت المقاييس الموحدة والمجردة للمسافات والزمن (الأمتار والسنتيمترات والأرطال والأوقيات) ضرورة مقادير الوقت الموحدة •

وفهم التغير الدينامى الذى أثر فى احدى ميكانيزمات الفكر الاجتماعى بنوعية جديدة من الاكتشافات العلمية كالساعة مثلا ، والتأثيرات المادية والمعنوية التى تنابعت بعد ذلك فى الحرف المختلفة • يوضح لنا معنى خلق ثقافة جديدة نتيجة دخول عصر الميكنة الزراعية - مثلا - فى حياة المجتمع الريفى وأثر ذلك على كافة الأنشطة الحرفية وبالتالى على الشكل التقليدى الموروث وعلى البيئة العامة لهذا المجتمع • ايمانا منا بأن العلاقة مترابطة ومتشابكة على أساس من التفاعل بين ظاهرة الزمن الميكانيكى فى مقابل الزمن

رقم (٦) حرف تقليدية موروثه وبها عمق تاريخى وتمتد بالأصالة •



موضوعات [للمؤلف كافين رايلي ، وترجمة الأستاذين د • عبد الوهاب المسيرى - د • هدى عبد السميع حجازى ، لأهميته ومطابقته لأهداف وأفكار هذا الموضوع • يرى لويس مفورد أن الشرط الأول لخلق عصر الآلة هو اختراع زمنى ميكانيكى ، يحل محل الزمن العضوى أو الطبيعى • كان من الضرورى فهم الزمن من خلال أجزائه المكونة ، أى كان يجب تقسيمه • وقد تحقق هذا باختراع الساعة • لقد كان انجاز كشف الساعة يفوق معرفة الوقت وتقسيمه • وتعدى ذلك الى حد فرض نوعية جديدة من ثقافة الساعة • تبدو أهميتها فيما تم صنعه بعد ذلك من أشكال متقدمة تتطلب قياس الجهد والوقت ، وتتطلب حدا من الدقة يتزامن مع ضبط الزمن المحرك لها • ولم يعد الأمر قياسا بالرؤية • وخضوعا للعوامل الطبيعية أو تغيير الليل بالنهار

وبالعكس أو غروب وشروق الشمس، وانما أصبح للقياس الرياضى والترقيعى دورهما فى مضمون الحياة • ولم يعد الفرد يقول : سآزورك بعد العشاء أو قبل المغربية ، انما يقول : سآزورك الساعة كذا وبالصبط فى كذا • ولم تعد الأمور تقال أن فلانا قطع المسافة بين مصر والسعودية فى حوالى عشرة أيام ، بل قطع المسافة فى ساعة واحدة وأربعة وأربعين دقيقة وخمسة عشر ثانية وعشر من الثانية • يقول كافين رايلي فى هذا المعنى : أن الساعة ، لا المحرك البخارى هى الآلة الرئيسية فى العصر الصناعى الحديث • لأن كل مرحلة فى تطور الساعة هى الواقعة البارزة والرمز النموذجى للآلة ، وليست ثمة آلة أخرى الى اليوم منتشرة قدر انتشار الساعة فى كل مكان ، ، أن الساعة نوع من الآلة الطاقة نتاجها هو ، الثوانى والدقائق ، وهى بطبيعتها الأساسية قد فصلت الزمن عن الأحداث الانسانية وساعدت على خلق الايمان بعالم مستقل قوامه تعاقبات يمكن قياسها رياضيا ، وهو عالم العلم الخاص ، ولا يوجد - سوى أساس واه نسبيا لهذا الايمان فى التجربة الانسانية المعتادة •

وبالقطع أن كشف الساعة قد أحدث تغييرا شاملا فى حرفة معرفة المواقيت والتى كانت تستغل فيها أدوات تقليدية غير معقدة ، كما أنه أوجد نوعا من الثقافة يمكن أن يقال عنه ثقافة

العضوى • وستبقى بعد ذلك العلاقات المتشابهة لدخول الميكنة الزراعية ليس الا صورة عرضية تغير عن مظاهر التغير الثقافى المصاحب لعصر الآلة •

ومن هنا تعد الثقافة الجديدة على تلك الصورة هى مجمل انعكاسات الأنشطة الحديثة وهى نتيجة ردود أفعالها • ومن ثم فإن أى تغير يطرأ على النشاط الانسانى التقليدى ويؤثر فى احدى مكوناتها يؤثر على جوانبها الأخرى ويمهد لها الطريق نحو التوقف • ولا يعنى هذا أن التخلي عن الثقافة التقليدية أمر يحدث بطريقة مباشرة وبدرجة واحدة فى وقت واحد • وإنما هو أمر يحدث بالتدرج بين مد وجذب ، حتى تصبح الثقافة الموروثة حقيقة ماثلة والتخلي عن كثير طريقتها نحو السيادة حتى تأخذ مسارها نحو تشكيل ثقافة تقليدية من نوعية جديدة بعد أن تتوافر لها مقوماتها وخصائصها وبعد أن تكتسب عنصر الزمن فى صالحها • وهكذا حتى تواجه الثقافة الجديدة ثقافة أحدث تقوم بالدورة نفسها •

ويصبح واقعا ملموسا التخلي عن مقومات الثقافة الموروثة حقيقة ماثلة والتخلي عن كثير من التعاملات والقيم الثقافية الساكنة حقيقة أيضا أمام كل وافد ثقافى نافع ، وعلى سبيل المثال لا الحصر - عندما تخلى المجتمع التقليدى عن استعمال الدابة فى الترحال بعد أن توافرت له وسائل الانتقال السريعة كالقطارات والسيارات ، توقفت معها عدد من الحرف التقليدية كصناعة البرادع والحراج ولوازم تزيين الخيول وصناعة عجلات الكارو والكاريتا والحنطور وغيرها • واستدعى الأمر انشاء عدد من الورش الميكانيكية واطارات السيارات والكهرباء والطلاء داخل المجتمع التقليدى ، وتحولت معها الأيدى الزراعية الى أيدى عاملة تحمل معها ثقافتها المعنوية القديمة كالإيمان بالחסد ووضع الأحجبة والمسابع وغيرها داخل الوسائل العصرية الجديدة ، الا أن ثقافتها المادية تأخذ طريقها نحو الاذابة والانصهار داخل الثقافة التكنولوجية الجديدة • صورة (١) ، وصورة رقم (٢) •

والأمثلة على ذلك كثيرة ، فدخول الكهرباء لهذه المجتمعات أبطل معه استخدام الفانوس واللمبة الجاز لتوقف معه بذلك حرفة تقليدية • وانتشار التليفزيون والفيديو ببرامجها الإلحاحية توقف معه نشاط السامر والأراجوز والمداحين وقل عمل الشعراء الشعبيين ، وقضى على أغلب فنون البيئة فى مجال فنونها التعبيرية كالغناء والرقص - بحيث أصبحت السمة الغالبة لها الانعكاسات المأخوذة من تصميمات تلفزيونية المحركات ومن كلمات مؤلفة للأغاني • ثم علوم الفضاء واكتشاف الانسان للشكل الحقيقى لسطح القمر الى جانب مسلسلات الخيال العلمى ، كلها أدت الى إعادة النظر فى التأملات الانسانية وجعلت الفرد التقليدى ينظر الى واقعه بنظرة مادية أكثر • وهناك جانب آخر من جوانب الثقافة التقليدية قد تأثر كل التأثير بتلك الكشوفات الجديدة ، ألا وهو شكل الزى والملبس والتخصص البيئى لهما • فبعد انتشار مصانع الملابس الجاهزة والمحلات والبوتيكات داخل هذه المجتمعات التقليدية ، أصبح التخصص البيئى وملاحجته المتميزة وصناعته اليدوية تأخذ طريقها نحو الانقراض بعد أن تشابهت الأزياء والملابس فى كل البيئات وبعد أن توقفت حركة صناعة الأزياء الشعبية لجأ الأفراد الى كل ما هو وافد ووارد على حسب موضحة العصر • صورة رقم ٤/٣ •

ومن منظور آخر على احدى المجالات الحرفية الأصيلة والتي لها قوة وتاريخ ولها تأثيرها على عدد من الحرف الأخرى الى جانب دورها الاجتماعى الهام • ألا وهى حرفة صناعة أدوات الفلاحة والرى فى الثقافة المادية الريفية بمصر • وكما هو معروف أن الانسان المصرى أدرك هذه الصناعة قبل غيره فى أماكن أخرى من العالم القديم ، وعرف عنه حسن الأداء والمثابرة وتكامل النظام والتخطيط له ، الى جانب قدرته على الاستعانة بالأدوات المعاونة فى عمليات الحرث والعزق والحصاد مع نظام رى متقدم حين ذاك • ويدهش المرء أحيانا عند مشاهدته للوحات ملحنة الحصاد المنقوشة على جدران المعابد فى الحضارة المصرية، من أمر تلك الاختراعات البادية فى بساطة مظهرها بتعقيدات مفرداتها للأدوات والآلات

المستخدمة حين ذاك . والتي ظلت الحاجة إليها والى استعمالها أكثر من عشرة آلاف سنة مستمرة وهى تؤدى وظيفتها بنفس الكفاءة التى اخترعت من أجلها . والأمر الذى لا شك فيه أن تلك الاختراعات القديمة قد أدت الى الكشوفات الحديثة البعيدة الأثر من حيث الأفكار والوظيفة اذ أدت مثلاً الى آلات الميكنة الزراعية بكل مقوماتها العصرية مثل الجرار ومواسير المياه والصوب والمعامل والورش والكيماويات والأسمدة ومناهج الاقتصاد الزراعى بوجه عام . وعلى ذلك فإننا تعود لهذه الكشوفات الحديثة المذهلة أهميتها بالنسبة لامكانيات الاختراعات الماضية وامكانياتها الوظيفية والحاجة إليها . ولولا معرفتنا بتلك الاختراعات القديمة لكان من الجائز حقاً أن نعتقد أن ما أسهم به العلم الحديث والمعاصر ، ليس الا أمر بسيط للغاية لا يستحق هذا الاهتمام فى استخدامنا لوسائله عوضاً عن الأدوات التقليدية من محاريث ومناجل ونواجز وغيرها من آلات الرى كالشادوف والطنبور والساقية ، وهذه الآلات واعترافاً بفضلها عاشت فى خدمة الفلاح والفلاحة سنوات طويلة وكانت خلالها لها فعاليتها وقدرتها على الانتاج ، الى أن جاءت الثورة التكنولوجية الزراعية الجديدة بآلاتها الميكانيكية لتفوق قدرة الأدوات التقليدية أداءً وخدمة مع امكانية تجميع عدد من العمليات السابقة فى عملية واحدة صورة رقم ٥ ، ٦ .

يمكننا بعد ذلك أن ندرك أهمية الميكنة الزراعية لقطاع المجتمع الريفى فقد أصبحت تلك الميكنة فى خلال فترة وجيزة من تطبيقها بالنسبة لهذا القطاع ذات فائدة كبرى لانتاج كميات مضاعفة من المحاصيل الزراعية واليوم تنتج الميكنة الزراعية كل شيء وتقوم بكل شيء وتتكلفه ثقل كبيراً عن تكلفة الانتاج اليدوى التقليدى وفى زمن أقل . وهذه هى فاعلية الموضوع ، وهى المشكلة العملية له فى آن . فعلى سبيل المثال لو تناولنا أنموذجاً للاجراءات التى تتبع فى زراعة أحد المحاصيل الزراعية - كالقمح - فنجد أنها تمر بعدة خطوات متصلة من الناحية الفنية - حرث الأرض - عزق الأرض - بذر الحب - حصاد القمح - حزم السنابل - تعبئة المحصول ونقله الى مخازن الغلال - ثم اجراءات تصريف المنتج . هذه

الاجراءات كانت تبعا للأسلوب التقليدى تحتاج الى الجهد العضلى الانسانى والحيوانى والى عدد من الأدوات التى تعمل بالطاقة اليدوية . وعندما حلت الميكنة الزراعية لتقوم بهذه الخطوات جميعها بأشراف ذهنى فقط من الانسان وأصبحت الاجراءات تجرى بأسلوب أدق وفى زمن أقل . ومن ثم أصبحت الميكنة الزراعية بعدا انسانيا الى جانب البعد الوظيفى فى نشاط المجتمع الريفى . وبعد أن أمست الأدوات الزراعية التقليدية تحمل طابعاً بيئياً مميزاً وحملت معها السمات الانسانية الريفية ، أصبحت الميكنة الزراعية بآلاتها شعاراً جديداً للتقدم فى القرية المصرية .

وعلى هذا تؤذن ميكنة الزراعة بظهور ثقافة زراعية جديدة وتؤذن أيضاً بظهور ثقافة عامة جديدة داخل المجتمع التقليدى . وعند النظر الى ما استجد فى البنية التقليدية من مشروعات مصاحبة لدخول الميكنة الزراعية وإيجابياتها وسلبياتها ، نجد أنها تدور فى الآتى :-

١ - انشاء مشروعات الصيانة والميكانيكا ومصانع قطع الغيار التى احتاجت الى أيدى عاملة سحبتها من العمالة الريفية .

٢ - انشاء محطات الوقود ولوازمها .

٣ - انشاء الطرق الممهدة والعريضة وعمليات الانارة وشبكة المواصلات .

٤ - ظهور أنواع جديدة من اصابات العمل والحوادث لم تكن أمورها معروفة من قبل .

٥ - عدم الاهتمام بالثروة الحيوانية كعامل معاون فى خدمة الفلاح فى عمله كطاقة لتشغيل المحراث والساقية والنورج الى جانب ما يستفاد منها من لحوم والبان .

٦ - انعكس طابع السرعة والقلق على شخصية المزارع وأصبح كثير السفر الى المدن .

٧ - أصبح هناك فائض فى الأيدى الزراعية نتيجة استخدام الميكنة الزراعية وعدم ميل الأجيال الجديدة للعمل فى الحقول . مما دفع الكثيرين منهم الى الهجرة للمدينة والى عواصم المدن للعمل فى أشغال مهنية أخرى .

٨ - تطلب الأمر تغيير نمط المسكن الريفي وأصبح الفلاح يبنى مسكنه بالطوب الأحمر والمسلح ، رجاء لطلب الشكل الأفضل وبناء عدد من الطوابق مع امكانية فتح محلات أسفل المسكن .

٩ - زاد الاهتمام بشراء المواد الغذائية واللحوم الحمراء والبيضاء والكساء من المحلات المنتشرة داخل هذه المجتمعات .

١٠ - الاهتمام بالتعليم والبعد عن الفلاحة حتى أصبحت القوى المتعلمة لها تأثيرها في أحداث التغير الاجتماعي .

١١ - تحول المجتمع التقليدي من مجتمع انتاجي الى مجتمع استهلاكي اعتمادا على الدولة في توفير كافة احتياجاته .

١٢ - أحدثت المكنة الزراعية تغيرات في الأفكار والعادات التقليدية وبالتالي في الأنظمة والمبادئ والقيم التي كانت تحكم مثل هذه المجتمعات .

١٣ - أدى نمو استخدام التكنولوجيا في القرية المصرية الى تشابك في العلاقات الثقافية بعضها ببعض بصورة لم تكن عليها في أي وقت من الأوقات العلاقات الثقافية الريفية السابقة والتي كانت ملامحها بادية ومحددة وأصبحت الآن بلا معالم واضحة يمكن تقييدها .

١٤ - أصبحت المجتمعات التقليدية على خريطة مصر ككيان صغير - وانتقلت العادات الحديثة بصورة سريعة عميقة وتلقائية بينها . حتى أصبحت كل المشاكل الناجمة عن هذه التغيرات عامة بالنسبة لكل المجتمعات حتى غير المتشابهة .

١٥ - توقفت الى حد كبير الرغبة في الأشغال اليدوية ، وتعطلت ملكة الابداع الفني وحب الفنون التقليدية ، وأصبحت الرغبة شديدة في امتلاك كل ما هو منتج آلي أو مطبوع .

١٦ - انصرف المبدعون التقليديون الى المشاركة في الأنشطة العملية الحديثة وتوقفت أشكال الابداع الشفاهي والتعبير الحركي والغنائي الشعبي . صورة رقم (٧) .

١٧ - استغنى المجتمع التقليدي عن أغلب الحرف التقليدية بعد أن حلت المنتجات العصرية

محلها في الوظيفة كحرفة الفخار مثلا ، واستقر بدلا عنها المنتجات المصنوعة آليا من البورسلين والبلاستيك والياف .

١٨ - غابت الملامح المعبرة عن كل بيئة في مجال المأوى والمسكن الشعبي واستبدل بدلا عنهما نظام العمارات المتشابهة .

١٩ - ساعد تواجد الثقافة التكنولوجية الجديدة على انتشار مفاهيم جديدة خاصة بالوقاية من الأمراض والعلاج عند الأطباء المتخصصين والاهتمام بالمظهر الشخصي للفرد والميل الى التعليم والهجرة والعمل في الخارج . كل ذلك خلق أطرا غير متناسقة ونسقا جديدا في الثقافة الشعبية .

٢٠ - ستتعدد الأجيال الجديدة على مسميات ومصطلحات حرفية تتفق مع الثقافة الجديدة . وستضيع مع الوقت المسميات الحرفية التقليدية كمكونات الساقية مثلا : الصوادر - الجازية - الكبير - الصغير - الطارة - الشدة - القواديس - كما انسحبت مسميات العملة النقدية التي كانت تستخدم فيما مضى .

٢١ - ستصبح الأقاصيص والحكايات الشعبية نوعا من الطرف وسيمثل قصصا نوعا من الدهشة لتحل محلها حكايات علوم الفضاء وغرائب الطبيعة والخيال العلمي . ولن يعد السؤال التقليدي يدور حول ثقافة الأمس بل عن ثقافة المستقبل .

أن ذكر الإيجابيات يعد حقيقة وذكر السلبيات هو حقيقة أيضا ولكن الحقيقة الأكبر تكمن في تشكيل ثقافة جديدة لها شموليتها وعناصرها المتكاملة ومناخها الصحي . وهو أمر ضروري وحيوي ومنطقي لصالح الإنسان والمجتمع . لذلك كان من الضرورة أن نطرح تساؤلا مهما وسط هذا البحث : هل هناك امكانية لتشكيل

ثقافة شعبية جديدة ؟ . يجب عن السؤال أحد الباحثين الأمريكيين ورئيس تحرير مجلة الفولكلور في إحدى الولايات الأمريكية أثناء محاضراته في معهد الاثنوجرافيك والديالوجيكال ببوخارست : ان عالم اللواري والتريل وعالم الطرق السريعة الليلية - خلق نوعا من الحوارات والحكايات والأمثال والأغاني أصبحت تعيش بين السائقين والتباعد ، لا يعرف بالتحديد مبدعوها الا أنها أصبحت تتداول شفاهة بينهم ويردها

كاملة من حيث المقومات الوظيفية والاقتصادية وحصر الامكانيات المادية والمعنوية والعينية والكفايات الحرفية ، وذلك لتحديد الاطار العام لشكل المستقبل لها فى نطاق تنفيذ سياسة التخطيط .

٦ - ضرورة رسم الخطوط العريضة للتخطيط على دراسة موضوعية وأن تشمل الخطط مشاريع طويلة الأجل تعمل على تنمية هذه الحرف ومشاريع قصيرة الأجل تعمل حاليا على حماية باقى الحرفيين واحتضانهم .

وليسست هذه الركائز - رغم أهميتها - بالتى تكفى وحدها لانجاح هذه الخطط وضمان مستقبلها وتحقيق نتائجها وانما لا بد من متابعة الجهد ومواصلة البحث عن أفضل الأساليب ، لأن عملية التخطيط ليست عملية سهلة الأداء ولكنها عملية لها دلالتها الخاصة من حيث تزايد أهميتها تبعا لتعدد المشاكل الثقافية الناجمة عن التعارض بين الثقافة الجديدة والثقافة التقليدية . وهى عملية شاقة ومهمة لأنها تتصل بالعنصر الانسانى مباشرة وملكاته الابداعية والانتاجية وأنشطته اليدوية . وتتصل بتنسيق رغباته مع المعاصرة وتكامل أهدافه نحو التحديث وتعمل على إعادة التوازن بينه وبين الجديد .

وبالرغم من الصعوبات التى يمكن أن تواجهنا، فإن التخطيط هو العملية المنطقية التى لا غنى عنها فى موضوعنا هذا للتغلب على المشاكل الممتدة السلبية التى سيواجهها المجتمع التقليدى وأن نجعله يتوافق مع روح العصر وثقافته .

وفى هذا الصدد يمكن أن نحدد الخطط التى يجب أن توضع فى اطار التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية :

١ - التخطيط التعليمى الحرفى التقليدى فى مجال الفنون الشعبية .

٢ - التخطيط الثقافى فى مجال الانتاج الثقافى والحرفى .

٣ - التخطيط الاعلامى لنشر الوعى بأهمية تلك الحرف . وعرض تجارب الآخرين فى هذا المجال .

أيضا معهم أصحاب ورواد المقاهى والمطاعم على هذه الطرق . وان هذه النوعية من الثقافة الشفاهية الجديدة ، بعد دراستها ، وجد أنها تحمل عددا من الخصائص الشعبية ما عدا بعد العمق الزمنى والذى هو بمثابة التاريخ لها . كما يبدو أن مفهوم البيئة بعد التغيرات الثقافية التكنولوجية الجديدة قد تبدل تماما حيث أصبح المفهوم يخضع لنوعية القطاعات والتجمعات والتخصصات المهنية أكثر من المفهوم الجغرافى السابق . وأضاف : أن التعبير الشفاهى عندما يأخذ طريقه نحو الجمعية أو الجماهيرية يصبح أهم وسيلة ذهنية تفجر معها عددا من أشكال التعبير المادى وتصبح وظيفتها الرئيسية هى أنها توحى بانتاج بعض الأشكال المادية التى تجد قبولا نفسيا وجماليا من صانعيها الى حد وضعها فى مكان بارز فى عربته أو تعليقها على صدره أو أن يهديها الى من يحب .

التخطيط للحرف التقليدية ومستقبلها

والأسس التى تقوم عليها ووسائل انجاحها :

يتسم العصر التكنولوجى باتساع نطاق خطط التنمية والانعاش الاجتماعى والاقتصادى وتنوعها وضرورة تنفيذها لمسيرة حتمية التغير .

ويتطلب ذلك تكتل الجهود وتكامل الأهداف وضرورة التنسيق بين الأجهزة المعنية بتنفيذ تلك الخطط . ومن ثم أصبحت الحاجة ماسة الى تخطيط تعليمى وثقافى وإعلامى عام . وهذا التخطيط لا بد وأن يركز على سياسة تنموية واضحة ، وأهم نقط الارتكاز هى :

١ - دراسة الثقافة القومية الأعم دراسة متكاملة ودور الثقافات البيئية والمحلية ومكانتهما فى الثقافة الجديدة .

٢ - تغير المفهوم التقليدى عن « البيئة وخواصها » ونواتجها الابداعية وثقافتها المادية .

٣ - ينبغى أن يعبر التخطيط عن وعى عال لمتطلبات الثقافة التكنولوجية المعاصرة .

٤ - يجب الاتفاق على الأهداف والغايات التى يحققها تجانس العمل بين الأجهزة التعليمية والثقافية والاعلامية .

٥ - ينبغى دراسه الحرف التقليدية بصورة



ذلك حتى لا تتصارع الأجيال كل بثقافته، وحتى لا يصبح المجتمع التقليدي مملوءا بالفراغات بعيدا عن الحركة الإبداعية والانتاجية .

وأخيرا - لعل الجهود التي تبذل في السنوات الأخيرة من وزارة الثقافة تتجه أولا وبالذات الى البث الثقافى وتقديم كل ما هو جازم الى المواطن من فكر مطبوع أو مسموع أو مرئى . وهى جهود ليست بالكثيرة حيث أن البث الثقافى عن طريق أجهزة ثقافية لن يقف فى مصاف البث الثقافى الذى يقوم به جهاز الإعلام بوسائله العديدة .

ولهذا فإن الجهد الحقيقى المطلوب من جهاز (الثقافة الجماهيرية) هو العمل على الانتساج الثقافى وذلك بالكشف عن المبدعين فى كل موقع واتاحة الفرصة لهم لتقديم انتاجهم فى كل المجالات الفنية والأدبية والتعبيرية . ولكن الطريق ما زال طويلا وشاقا والموضوع لا يحتمل السرد طويلا وسوف نتناوله فى عدد قادم عندما نتطرق الى المظهر الاقتصادى وآثاره الاجتماعية .

المراجع :

- ١ - هنرى برستيد - فجر الضمير - ترجمة سليم حسن .
- ٢ - موريس جنربرج - علم الاجتماع - ترجمة د. فؤاد زكريا .
- ٣ - أبو حامد الغزالي - أحياء علوم الدين - ط دار الكتب .
- ٤ - كافين رايبلى - الغرب والعالم - القسم الثانى - ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى د. هدى عبد السميع حجازى - عالم الفكر - الكويت .
- ٥ - ابراهيم حسن حنبل - الخدمة الاجتماعية العمالية - (بحث مقارنة) - القاهرة ١٩٨٠ .
- ٦ - محرم كمال - تاريخ الفن المصرى القديم - دار الهلال ١٩٣٧ .

٤ - التخطيط السياحى لوضع خطة تسويقية على أعلى مستوى من المسئولية والفهم الاقتصادى لها وهذا يتطلب اعداد البيانات الخاصة بالمشروعات الانتاجية التى يجب أن تضمها الخطة وفى حاجة السوق السياحى لها . وأيضا يتطلب الأمر تحليلا للهيكل الاقتصادى لكل حرفة حتى يمكن دراسة وسائل التغيرات التى يجب وضعها فى الحسبان عند الانتاج ، وذلك لاختيار أفضل الحرف القادرة على الوصول الى الأهداف الاقتصادية التى تكون لها جدوى فى أهداف النشاط الحرفى ، مع وضع تصور لوسيلة تحقيقها بما يجعل الحرفة فى وضعها الجديد منبعثة من رؤية واقعية ومرتبطة بها .

٥ - التخطيط الاجتماعى للحرف التقليدية حيث أن هناك ترابط شديد بين مستقبل هذه الحرف والتنمية الاجتماعية لها وعلى الأخص عندما تستهدف تنمية شاملة لها وللحرفيين حين نرفع المستوى الثقافى والتعليمى والمستوى المعيشى فأننا نعمل فى الوقت ذاته على تحقيق مستوى أفضل للتخطيط العام .

والهدف الأساسى من التخطيط هو الإبقاء على ظاهرة الحرف التقليدية ونقلها من الناحية النفعية التقليدية لها الى الناحية التى تظل فيها ظاهرة حية فى ضمير المجتمع ، وهو العامل الأول من عملية الانتاج .

كما أن تحديد جدول زمنى لتنفيذ التخطيط على أن يكون متوازيا مع خطة التنمية الشاملة



تعرف صناعة السفن في الكويت والخليج بقلافة السفن ، وكلمة القلافة هي لفظ عربي ، وتفسرها قلف السفينة أي خرز ألواحها بالليف ، وجعل في خلالها القار أي « الزيت » والقلف والقلافة بمعنى القشر .

وتنسب قلافة السفن الى القلاف الذي يقوم بصف الاخشاب ونجارتها وقلافتها ، وهي عملية صعبة وشاقة يقوم بها القلاف منذ طلوع الشمس حتى غروبها .

وكان للقلافون أو القلايف دور رئيسي بارز في التكوين الحضاري للخليج وبناء اقتصادياته ، بل أن القلايف كانوا قبل اكتشاف النفط يشكلون قاعدة اساسية للثروة الوطنية ، حيث كان المصدر الاول للدخل الخليجي هو الفوص على اللؤلؤ والمتاجرة مع الدول الواقعة على خط الابحار .

ولعل مهنة القلافة في الخليج بوجه عام وفي الكويت بوجه خاص مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكويتيين ، حيث أخذها الخلف عن السلف الى يومنا هذا احدى اندرت فيه مهنة القلافة كصناعة وتحولت الى فن فولكلوري .

وكانت جماعة القلايف تعيش متقاربة في حي واحد كان يطلق عليه اسم حي البحارنة ، وفي بادئ الامر كان جميع القلايف يعملون في محل واحد يطلق عليه اسم العمارة اي مصنع او ورشة لتصنيع السفن ، وكان الأستاذ يوزع كل واحد على حسب عمله .

وكانت مهنة القلاف في الماضي مربحة ، لذلك نرى أن ظروفهم المعيشية كانت حسنة ويذكر بعض القلايف أنه لكثرة عملهم كانوا يعملون في منازلهم .

وقد اشتهر في الكويت والخليج العربي عدد كبير من الأساتذة المشهورين بقدراتهم على عمل التصميمات المختلفة الخاصة بالسفن ، التي وصلوا بها الى المحيط الهندي ، وإلى شرق إفريقيا حتى زنجبار وجزر القمر ، واسم الأستاذ يطلق على من يشرف على العمال في صناعة السفن ، وهو بمثابة مهندس السفينة ، يصنع التصميم والخطوط الرئيسية لصناعة السفينة ، وذلك يكون عن طريق الخبرة والممارسة ، كما يقوم أيضا بإصلاح السفينة اذا حدث بها أى خلل أو عطل ، ويرافق البحارة في رحلاتهم الطويلة وذلك لشعورهم بالأمان حين وجوده معهم .

الى جانب الأستاذ يوجد المقدمى وهو بمثابة المساعد للأستاذ فى الإشراف على عمال الصناعة فى السفينة ، وينوب عنه فى حالة غيابه حتى لا يتعطل العمل ، ويأتى فى الأهمية بعد الأستاذ والمقدمى « القلاف » أى نجار السفينة الذى يقوم بتصنيع خشب السفينة ، ومن ثم يأتى عمل الضرابين أو الضرايب ودورهم هو دق المسامير الحديدية بالأخشاب التى قام بصنعها القلاف، وإلى جانب هؤلاء يأتى المزورى وهو يعمل فى حمل الأخشاب ثم الوليد وهو الصبى الذى يجمع ما يتبقى من صنع الخشب حيث يستعمل كوقود فى المنازل ، كما يساعد العمال خلال قيامهم بالعمل بمناولتهم الأدوات المطلوبة للعمل ، وكذلك يكتسب فن الحرفة ، وبمرور الوقت يكتسب خبرة وتتاح الفرص له بأن يصبح قلافا أو أستاذا فيما بعد .

لقد تفوقت الكويت فى صناعة السفن بالماضى كما اشتهرت فى اتقانها وتعديلها عن طرازها المألوف ، مما رفع من صلاحيتها وفعاليتها لعبور البحار والمحيطات ، وغير ذلك من تزويد مناطق أخرى بالسفن ، ولقد شهد الأوروبيون الذين زاروا الكويت بمهارة الكويتيين فى فن صناعة السفن حيث بلغ الاسطول التجارى الكويتى قبل الحرب العالمية الأولى ٨١٢ سفينة ، وزاد عدد السفن فى عام ١٩١٩ حتى بلغ ١٢٠٠ سفينة بين كبيرة وصغيرة ، وكانت اكبر سفينة فى الكويت حينذاك سفينة تسمى « يوم نايف » وتضم أكبر عدد من البحارة حيث بلغ عددهم ١٠٩ بحارا .

وقد تميزت سفن الكويت عن غيرها من السفن بخصائص تتمشى مع نظم الملاحة وقواعدها وتقوم على أساس عريق ، فجعلوا أجسامها تنتهى بطرف حاد من المقدمة والمؤخرة على سبيل المثال « البوم - والبدن - والتيل - والبقر » .

من السفن القديمة التى كانت تصنع فى الكويت « البغلة » والتى كانت تستعمل حتى السنوات الأولى من القرن الحالى ، صنعت فى سنة ١٨٣٧ ميلادية ، وكانت تستخدم فى الاسفار البعيدة لنقل السلع المختلفة بين الكويت وكل من الهند وشرق إفريقيا ولقد أقتبس تصميمها من البرتغاليين الذين غزوا الخليج فى أوائل القرن السادس عشر ، كما يقال انها كانت تشبه السفن الأسبانية فى العصور الوسطى وذلك لمقدمتها المحفورة ورواقها الواسع ويبلغ طول البغلة حوالى ١٢٠ قدما وقد يصل الى ١٥٠ قدما وحمولتها تتراوح ما بين ١٠٠ - ٥٠٠ طن ، وتحمل ١٥٠ بحارا .

وتتميز البغلة بمقدمة منخفضة ومنحنية ومؤخرتها مرتفعة ومربعة وعريضة وهى مزخرفة بنقوش بدعية وفيها قاعات ونوافذ فى المقدمة ولها شراعان مربعان كبيران ولم يعد هذا النوع من السفن يصنع حاليا فى الكويت وذلك لارتفاع تكاليفها وصعوبة صناعتها نظرا لما تتطلب من جهد ووقت بسبب الزخرفة التى تتصف بها مؤخرتها وهناك أنواع أخرى من السفن تختلف فى حجمها واستعمالها وحمولتها وهى على النحو التالى : -

البقارة : وهى تستعمل للأسفار البعيدة والمتوسطة وصيد اللؤلؤ ونقل الصخور وحمولتها تتراوح ما بين ١٠٠ و ٣٠٠ طن .

البثيل : وهى من السفن التى تتصف بالسرعة لذلك كانت تستعمل فى المعارك الحربية كما كانت تستعمل للغوص وكانت موجودة قبل القرن السادس عشر .

البوم : كانت تستعمل فى العصور القديمة لنقل وشحن البضائع الثقيلة وتستخدم فى الغوص على اللؤلؤ وللأسفار البعيدة الى الهند وسواحل إفريقيا وتصل حمولتها الى ٦٠٠ طن

وأحجام البوم تختلف فمثلا الحجم المتوسط يستعمل لنقل صخور البناء من أحد المناطق الساحلية في الكويت وهي منطقة العشيرج ونقل المياه من شط العرب بالعراق وذلك بواسطة صهاريج خشبية .

والبوم يعتبر من أشهر أنواع السفن وأكثرها متانة في الخليج العربي ، وكان يصنع في الهند ولكن بأشراف أساتذة كويتيين ويبلغ طوله ١٢٠ قدما وعرضه ٣٠ قدما وعمقه ١٠ أقدام وحمولة البوم من التمر ٣٠٠ طن .

السنبوك : يعتبر من أشهر سفن الغوص ويستعمل للسفر الى اليمن وسلطنة عمان وعبر البحر الأحمر الى الحجاز لنقل الحجاج وحمولته ما بين ٨٠ الى ٣٠٠ طن وكان يستعمل كذلك لنقل السلع بين الكويت ودول الخليج العربي .

الشوعي : رهو من أجمل سفن الغوص التي كانت تستعمل في الكويت ويصل حجمه عادة الى ٧٥ قدما ويتسع لعدد محدود من الأفراد من ٣ حتى ٤ أشخاص .

الجالبوت : للجالبوت نوعان ويتراوح طوله ما بين ٢٠ الى ١٠٠ قدم وهو يعتبر من سفن الغوص وكذلك يستعمل في السفر الى الأماكن القريبة وينقل السلع من الميناء بالكويت الى موانئ الخليج . وأما الجالبوت الصغير فيستخدم لمرافقة السفن الكبيرة خصوصا سفن البوم حيث يستعمل لانقاذ البحارة والسلع المشحونة وذلك عندما تتعرض السفينة الكبيرة للخطر ويتسع الجالبوت ل ٥٠ بحارا .

الماشو : يستخدم في نقل التمور من البصرة الى السفن الكبيرة التي لا تستطيع الوقوف بالقرب من الشاطئ مثل البوم ، كما يستعمل لنقل الماء من الميناء الى السفينة وعند الانتهاء من استعمالها تحمل فوق سطح البوم ، وهي تشبه القارب في حجمها وطولها ٢٥ قدما .

الكيت : تستعمل لنقل الأفراد والمؤن وانتقال الأشخاص بين سفن الغوص ، ويستخدمها النوخة أى ربان السفينة في زيارة نواخذ السفن الأخرى في المغاص ، وهي تتسع لأربعة أشخاص وتعلق على جانبي البوم .

الهوري : يستعمل للعبور بين السفينة والساحل ، ويستخدم لصيد السمك في المياه القريبة من الساحل ، ويصنع من جذوع الأشجار ويتراوح طوله ما بين ١٠ الى ٢٠ قدما ويعلق في الجانب الأيسر من البوم .

الكويتية : هي هندية الأصل ، وتستعمل لحمل التمور والبضائع من البصرة ، وتحمل الأخشاب من الهند الى الكويت ، كما تستعمل للأسفار البعيدة ، واستمر استعمالها في الكويت حتى الخمسينات من القرن الحالى .

الفنجة : وتعتبر النوع الثانى لسفن الهندية الصنع ، تستعمل في الكويت للأسفار البعيدة وتحمل البضائع من الهند الى الكويت .

البدن : تعتبر من السفن المخصصة لصيد الأسماك ونقل الأشخاص بين المسافات القريبة ، ويرجع مكان صنعها الى سلطنة عمان ، وهي من السفن التي تستعمل في المحيط الهندي .

البلم : هناك نوعان من البلم ، احدهما مخصصة لصيد الأسماك ، والنوع الآخر مخصص للغوص ويرجع مكان صنعها الى العراق .

وبواسطة هذه السفن ركب أبناء الكويت البحر وتنقلوا الى مختلف الموانئ في رحلات تجارية الى الهند وسواحل أفريقيا ، ويعتبر ميناء الزنجبار من أهم الموانئ للبحارة الكويتيين ، فهي بالنسبة لهم في ذلك الزمان من أجمل الجزر الغنية بالأخشاب وجنة جميع البحارة العرب ، فقد كانت أسواقها مليئة بالبضائع والفواكه الطازجة ، وكانت هذه السفن تقطع ٦٠٠٠ ميل ، وعند وصولها الى ميناء الكويت يرفع علم البلاد وتصاحب هذه اللحظة الأغاني الخاصة بهذه المناسبة ، ويسمع صوت الطبول والدفوف المعلننة بسلامة وصول الغائبين الى البلاد محمليين بالبضائع والهدايا للأهل والأقارب ، وكانوا يرددون هذه الاغنية :

شوف الظهر عندي ولا شوف لفان
وأخير من شوف الظهر شوفه الزور
وأخير منهم شوفه القصر دسما
قصر الشيوخ الى قريب من السور
وتعنى هذه الاغنية شوق البحارة الى العودة

وعند القفال - وتعني كلمة القفال انتهاء موسم الغوص وعودة البحارة الى البلاد والى ذويهم - يقوم الأولاد والبنات بترديد أغان شعبية مختلفة خاصة لهذه المناسبة منها هذه الأغنية :

يا خوى ما أحلى الخشب ، لزت السيف
كلها اصبيان تجر المجاديف
يا نواخذاهم لا تصلب عليهم
ترى حبال الغوص قصص ايديهم
يا ليتنى ادهينه وأدهن اديهم
يا ليتنى خيمة وأطل عليهم
يا لمحرمه يالى على الراس طيرى
طيرى على أخيبى فوق السريرى
يا لمحرمه منتى بحلوله على اللاش
حلوه على أخيبى أبو محزم اقماش
وأما عن الأدوات المستخدمة فى صناعة السفن
فهى : -

المنقر : هو الأداة التى ينقب بها الخشب
وغيره .

منقر كلفات : وهو عبارة عن قطعة حديدية
يتشعب أحد طرفيها ، الى شعبتين لادخال الحيوط
بين الأخشاب وقلفزتها حتى لا تتسرب المياه الى
داخلها .

الجدوم : هو أداة يستخدمها القلاف لسحت
الخشب ونحته .

المنشار : وهو معروف لدى جميع الدول
العربية ، وله أحجام مختلفة ، ويستخدم لقطع
الأخشاب .

الشبا : أداة يستخدمها القلاف لمسك
الأخشاب .

السكينة : وهذه ايضا تستخدم لمسك
الأخشاب .

المطرقة : هى الأداة التى يطرق بها المسامير
فى أخشاب السفن .

المجدع : هو عبارة عن أداة يستخدمها القلاف
فى ثقب الأخشاب بواسطة القوس ، لكى يسهل
له وضع المسامير ودقها .

القوس : وهو عبارة عن خشبة اسطوانية

للبلاد ، فرؤية الظهر وهو مكان معشروف فى
ساحل الاحساء أفضل من رؤيته ليقان ، وتعنى
كلمة ليقان رأس فى شبه جزيرة قطر بساحلها
الشرقى ، والظهر أقرب الى الكويت عن ليقان ،
ثم يقولون ان رؤية رأس الزور وهى الآن تعرف
بميناء سعود ، وأقرب الى الكويت كثيرا من منطقة
الظهر وأخيرا أحسن الأماكن رؤية هى قصر دسمان
فالوصول الى قصر دسمان يعنى الوصول الى
الكويت .

وبواسطة هذه السفن غاص البحارة الكويتيون
فى أعماق البحار بحثا عن اللؤلؤ ، وكان الغوص
على اللؤلؤ يشكل أهمية اقتصادية كبيرة ، وكان
يسوق فى اسواق البحرين ودبى والهند ، وبعدها
اشتهر اللؤلؤ الكويتى حتى وصل الى أسواق
خارجية عالمية مثل باريس وتركيا وأسواق الدول
العربية ، على سبيل المثال « حلب » بواسطة
الطواويس الكويتيين ، ومفرد الطواويس يعنى
تاجر اللؤلؤ ، وكانت فترة الغوص تستغرق
أربعة أشهر تبدأ من شهر مايو حتى سبتمبر .

والغوص على اللؤلؤ فى الكويت ينقسم الى
أربعة أنواع وهى على النحو التالى : -

الفنجية : تعنى بدء موسم الغوص ويكون فى
شهر ابريل ، وتستخدم خلاله سفينة صغيرة
قليلة العدد من الغواصين ، ويحدد مكان الغوص
من منطقة الشعبية حتى المشعاب .

الغوص : يقوم فيه نوعان من السفن ، فمثلا
السفينة الكبيرة لها منطقة بعيدة عن الساحل
فى المياه العميقة وتسمى أهيرات ، والسفن
السنيرة للغوص قرب الساحل .

الردة : أى العودة بعد انتهاء موسم غوص
الفنجية وتكون فى شهر أكتوبر .

ارديده : وهى بعد انتهاء الردة فى شهر
نوفمبر تذهب السفن لتبحث عن المحار قرب
الساحل ويمنع الغوص على اللؤلؤ فى شهر
رمضان بسبب صوم البحارة وتقيدا بالدين
الاسلامى .

واللؤلؤ أنواع مختلفة وله أحجام مختلفة أيضا
ومن أشهر أنواع اللؤلؤ « الدانة » .

يربط بطرفيها وثر رفيع يستخدم فى تشغيل
المجدع لثقب الأخشاب التى تصنع منها السفن .
الرندة : هى آلة معروفة لدى الدول العربية
باسم الفارة لتنعيم الخشب .

الهندازة : هى عبارة عن قطعة معدنية مثلثة
الشكل مدرجة ومقسمة الى علامات تدرج وبها
ثقب يتدلى منه حبل رفيع فى نهايته ثقل صغير
من الحديد ، وهى تستخدم فى ضبط درجة الميل
وميزان السفينة .

الحيط : يستخدم فى قياس أطوال الأخشاب
اللازمة لصنع اجزاء السفينة المختلفة .

الشاكاة : وهى الطباشيرة التى يعلم بها أستاذ
السفينة على الأخشاب المستعملة فى صناعتها .

المير : عبارة عن ابرة كبيرة أو مسلة تخاط
بها أشعة السفن .

البلد : عبارة عن كتلة من الرصاص لها عروة
يربط فيها حبل به علامات لقياس عمق المياه .

وقد انقرضت هذه الصناعة فى الوقت الحاضر
ولم يبق أثر منها الا أربع أو خمس ورش على
شاطئ الدوحة ، بعد أن كانت صناعة مزدهرة
فى يوم من الايام ، وبعد ان كان شاطئ السيف
يعج بحركة بناء السفن وانزالها الى الماء وسط
احتفال وفرح لا ينقطع .

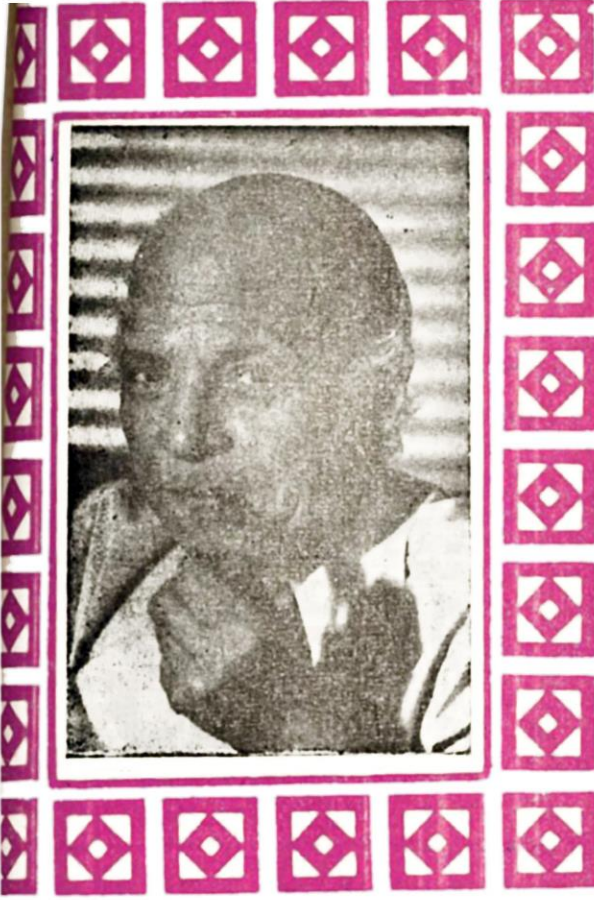
**واليوم تنزوى هذه الصناعة نتيجة لدخول
الآلات والمواد المصنعة والاستغناء عن الخشب**
واستبداله بالآلياف الزجاجية ، كما أن السفر
الى الهند بواسطة السفن القديمة انقطع والغوص
على اللؤلؤ ذهب عهده ، كما أصبح يفضل الطراد
المصنوع من الألياف الزجاجية (فيبر جلاس)
على السفن الخشبية ، وابتعد القلايف عن تعليم
أبنائهم مهنة صناعة السفن والاستغناء عنها
بالعلوم الأخرى .

ويدير هذه الورش الباقية حتى يومنا هذا
أساتذة كويتيون ، وأما العمال فهم من منطقة
معروفة لدى الكويتيين ، ولهم خبرة واسعة
فى صناعة السفن ، وهى مدينة كالكوتا بالهند ،
وعند زيارتنا لهذه الورش الباقية ، نرى أنها
كلها متشابهة فيما تحتويه هياكل سفن وأخشاب
وحبال ومسامير ، كما نجد فيها الماضى الشامخ
العريق بالأصالة والمجد ، ونجد الدقة المتقنة فى
الصنع .

**وفى الوقت الحاضر تحول هذا النوع من
الحرف الشعبية المهمة الى نوع من الترف وصادر
رواد هذه الورش من الهواة وطالبي المتعة وزيارة
المتحف ، لبروا ما كان فى يوم من الايام مرتبطا
بقوت الشعب أو بأسباب بقاءه على الأرض المطلة
على شاطئ الخليج .**

ف نماذج السفن يتبادلها الزوار الآن كهدايا
تذكارية فى المناسبات للسواح والزوار .

وقد أقامت دولة الكويت لهؤلاء القلايف جمعية
خاصة بهم تحت اسم « ديوانية القلايف » وذلك
عرفانا بالجميل لهذه الفئة ، وتأكيذا على دورهم
فى الحضارة الاقتصادية للكويت والثروة العظيمة
التي تركوها لنا . وتتكفل الدولة بجميع
متطلبات هذه الديوانية من الناحية المادية
والمعنوية ، وإذا ما ذهبنا الى هذه الديوانية
نجد كبار السن من القلايف وهم
يتسامرون ويستعيدون ذكرياتهم مع البحر
وأيام الغوص والسفر والمشاق والمتاعب التى
عاشوها ، ولكن بالنسبة لهم تعتبر من أجمل
أيام عمرهم ، وهم يقارنون كل ذلك بحياة شباب
اليوم ، بما فيها من رفاهية ونعومة ، وفى
المناسبات الوطنية والأعياد يقوم « أمير البلاد »
بزيارتهم والاطمئنان عليهم وتلبية متطلباتهم
وتوفير الأمان والاستقرار لهم ، كما يشكرهم على
دورهم الفعال الذى قاموا به فى الماضى والذى
يعتبر أساس نهضة الكويت الحالية .



الالعاب الشعبية والممارات الجسمية السيرة

أحمد رشدي صالح

نقصد بالالعاب الشعبية ، كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد الى اللحد ، يتوارثونها جيلا بعد جيل ، يفرون منها او يحرفون ، يستوى في ممارستها جنس النساء و جنس الرجال منذ الطفولة .

واذا اخذنا بهذا التعريف والتحديد ، ظهر لنا ان المساحة التي تشغلها الالعاب الشعبية ، تملأ مكانة كبيرة من الحياة الشعبية . بل انها تشغل بالفعل اكبر مساحة ، لو اننا تعمقنا ممارستها وعرفنا انواعها ووظائفها .

انها لا تقتصر على اوقات الفراغ ، بل تقطع اوقات العمل .

وهي لا تقتيد بوقت معين من النهار او الليل او من فصول السنة ، وان كان بعضها يؤدي في مناسبات معينة محددة .

وهل معنى ذلك ان اوقات الفراغ في الحياة الشعبية غير محددة وطويلة ؟

لنلقى نظرة الى حياة اى انسان شعبي في البلاد العربية ، ولنتابع اطوارها .

الاقبل يمارس فيها اللعب - وتلك تبدا من مرحلة الحبو الى السير وتعلم الكلام والمشي والجرى والقفز الخ .

في الطفولة واولائل الصبا ، وقبل ان يلتحق الصبي بالمدرسة او قبل ان يستقل بحرفة من الحرف سنجد ان هناك فترة خمس سنوات على

هى أيام الطفولة حين لا يحمل الطفل أى هم من هموم الحياة ، وعندما لا يكون مطالباً بأداء مسئولية معينة ، والأمر الثانى أن أبسط وسائل اللعب هى اللعب بالتراب أو الرمال .

يبدو لنا أن الشاعر الرقيق **أبو القاسم الشاذلى** كان صادقا ، فى تصوير استمتاعه باللعب أثناء طفولته ثم تصوير معاناته بعد ما بلغ سن الشباب .

وإذا تابعنا بانتباه ما يقوله **الشاذلى** نجد أنه يحمل اشارات مباشرة وغير مباشرة الى لعب الأطفال فى شمال افريقيا من خلال تجربته الشخصية فهو يقول :

سوى مرح السرور
وقطف تيجان الزهور
تحت أعشاش الطيور
فلا نضج ولا نشور
أسراب الفراش المستطير
أو نثرثر أو نـدور
وليس يدركنا الفتور
من المرح المثير
مجنحة تطير
والسداجة والظهور
بأهلها أو لا تدور
مشبوب الشعور
ويزحف الكون الكبير

الهواء : وفيه يمارس ألعاب القفز أو الوثب - محاولة الخروج من جاذبية الأرض - وصيد الطيور ، وتطير الأشياء التى لا تطير - كطائرات الورق - أو القراطيس التى تشبه الزوارق أو الطيور .

النار : وبها يمارس ألعاب ، اشعال النيران فى مناسبات معينة ، والمهرة من اللاعبين يمارسون لعبة بلع أو اطفاء النار داخل أفواههم .

التراب والرمل : وبهما يمارس الانسان الشعبى عشرات من الألعاب منها تشكيل الطمى ، أو بناء بيوت التراب والرمل أو السيجة ، أو الحجلة ، أو السبات الخ .

وفى فترة الصبا والفتوة يقضى الانسان الشعبى ساعات محددة فى انتزاع لقمة العيش ، أما بقية يومه ، فلا بد له من أن يقضى جزءا غير قليل منه فى اللهو ، أى اللعب والتسرية ، وفى المجتمعات الزراعية والبدوية تطول أوقات الفراغ ، ولا بد للانسان من أن يعيشها أى يملؤها باللهو وتتسع مساحة الوقت الذى يقضيه الانسان الشعبى فى قطع الوقت .

هناك مثل شعبى يقول :

أعز أيامك ايه يا جحا

قال : لما كنت أعبى التراب فى الطاقية .
المثل يشير الى شيئين الأول أن أحلى أيام العمر

أيام لم نعرف من الدنيا
وتتبع النحل الانيق
وبناء أكواخ الطفولة
نبني فتهدهمها الرياح
ونظل نركض خلف
ونظل نقفز أو نغنى
لا نسأم اللهو الجميل
فكاننا نجيا بأعصاب
وكاننا نمشى بأقدام
قد كنت فى زمن الطفولة
لا احفل الدنيا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب
تمشى على قلبى الحياة

وقد كتب بعض كبار الباحثين والمؤلفين العرب عن الألعاب عند العرب نذكر مثلا للعلامة الكبير أحمد تيمور باشا هو كتاب صغير الحجم اسمه لعب العرب ، ذكر فيه ١٠٧ لعبة بعضها يعيش من أيام الجاهلية الى يومنا هذا .

وأهم العناصر التى يستخدمها الانسان الشعبى فى ألعابه هى عناصر الطبيعة وجسم الانسان وبعض أجزاء النبات كالجريرد والخشب والثمار وبعض أجزاء الحيوان كالعظام .

كيف يستخدم عناصر الطبيعة ؟ :

الماء : وفيه يمارس ألعاب السباحة والغطس وصيد السمك .

المطلوب للانتصار على العقبات والصعوبات
التي تواجه الانسان .

لكن كلمة الجرى ذاتها ، وهى أبسط أنواع
اللعب الشعبي ، ترد كثيرا فى نوادر اللصوص
والشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى وما بعده ،
ومنهم من كان مشهورا ، بأنه يغير ويسرق ، فإذا
طارده الفرسان أصحاب المتاع المسروق ، أطلق
العنان لساقيه فسبق الخيل ذاتها .



ومما يلفت النظر أن عناصر الطبيعة التي
أشرنا إليها ، هى نفسها العناصر التي تصور
قدماء الفلاسفة الاغريق وغيرهم انها هى التي
يتألف منها كيان الانسان .

ان التقسيم أو التصنيف للالعب الشعبية
عندنا والذي نفضله ليس جغرافيا ، وليس
محدودا بحدود البيئات الاجتماعية المختلفة التي
تتألف منها المجتمعات البشرية العربية ، وانما
نفضل أن نقسمها على النحو التالى :

١ - الالعب البسيطة الفردية والجماعية .

٢ - الالعب المركبة أو المعقدة .

٣ - ألعاب المهارات الحارقة .

٤ - ألعاب السيرك .

لنبدا بالالعب البسيطة الفردية والجماعية وناخذ
أول خيط فيها ، ولنبدأ بالالعب المعتمدة على
جسم الانسان .

سنلاحظ كيف تدرب الأم طفلها الرضيع
على تحريك أطرافه أو رفعه فى الهواء (الهستكة)
ثم كيف تعلمه المشى .

لكن أول خيط فى الالعب التي يعتمد فيها
الانسان على جسمه هو الجرى . وهو يدخل فى
عدد غير محدود من الالعب الشعبية الأخرى .

مثلا : السباق بين الأطفال والصبيبة بل
الشباب : لعبة الاستغماية ولعبة عسكر وحرامية
وتسمى فى بعض البلاد العربية النواطير
والحرامية ، وألعاب صعود التلال والهبوط على
سفوحها ، وألعاب كرة اليد الشعبية .. الخ .

والجرى فى حقيقته اختبار لقدرات الانسان
الجسمية على الانطلاق فوق التراب أو الرمال ، وهو
أيضا اختبار لمرونة عضلاته وقوة احتماله .

وهناك مثل شعبى يقول :

« الجرى نص الشطارة » ، وهذا المثل يضرب
للمهارة فى تجنب المآزق والمواقف الحرجة ،
ومعناه الحرفى : الهروب السريع من مواجهة
المآزق أو الموقف الحرج ، ويعادل نصف الذكاء

وفى مصر أنواع من لعبة الحجلة • وإذا فتحنا القاموس المحيط أو لسان العرب ، وجدنا أن كلمة حجل تعنى أن يرفع الرجل رجلا ويمشى على أخرى متريثا • وقد يحجل الرجل مقيدا - أى يقفز على رجله معا •

ويقال فى اللغة حجل الرجل حجلا وحجلانا

وكلمة الحجلة فى مصر يقابلها فى بلاد الخليج وبعض أنحاء الوطن العربى كلمة دحندح أو كلمة الحيلة •

ويلعبها الأولاد والبنات

وفى مصر تسمى « الأولى » أو « الحجلة » • ويتألف الملعب (لعبة العفريتة) من ٨ مربعات والمربع السابع يسمى بيت العفريت •

وهناك لعبة رجل الحمار وتتألف من تسع خانات •

وهناك أولى ربعة من أربع خانات •

وفى المشرق العربى ، يغلب أن يسوى ملعب الدحندح أو الحيلة من تسع خانات هى :

الوحد

التنى

الثلث

اسكبنى (أضيق الحدود)

الدبة

المستراح

الجنة

النار

مدق البزار

المطلاع

اذن الحجلة نوع من أنواع القفز أو النط

وأهم أنواع ألعاب القفز البسيطة :

نط الحبل - وهو ذائع فى البلاد العربية

والنط أو القفز بقدم واحدة والفائز هو الذى يقطع مسافة أطول من غيره •

وهناك ألعاب أخرى يعتمد فيها الانسان على جسمه أهمها : حمل اللاعب لأجسام اللاعبين معه

- بالتبادل - « أنا النحلة وانت الدبور » •

وفى مصر هناك لعبة « عنكب شد واركب » التى يلعبها ثلاثة أحدهم عنكب الذى يحمل على ظهره اثنين من اللاعبين معه ، وعندما يقول أنا عنكب يرد اللاعبان شد واركب ويتشادان ويحملهما وهو يمشى على يديه وقدميه ، ، وهناك لعبة « كرسى الملكة » ، وفيها لاعبان يشبكان يديهما ويحملان لاعبا ثالثا يطوحانه ثم يلقيان به فى الهواء •

وهناك ألعاب شعبية أخرى كثيرة ومتنوعة

ويستخدم فيها الانسان أبسط الأشياء ونبدوها بلعبة « الفرقلة » التى يستخدم فيها منديل مطوى بطريقة معينة ، يضرب بها الفائز غريمه ، وهى لعبة عربية أصيلة وقديمة • يحدثنا ابن سيده فى كتابه المخصص عن « المخرات » فيقول المخرات منديل أو نحوه يلوى فيضرب به فى اللعب أو يلف فيفزع به •

ونجد فى قاموس لسان العرب ان المخاريت واحدها مخرات وهو ما تلعب به الصبيان من الحرق المفتولة ، ومما يدلنا على قدم هذه اللعبة فى التراث الشعبى العربى ما جاء فى قصيدة للشاعر عمرو بن كلثوم « الذى قال :

كان سيوفنا منا ومنهم

مخاريت بأيدي لاعبيننا

وهناك اللعبة التى نسميها فى مصر بلعبة الطاب ويسمونها فى الكويت والخليج وبعض البلاد العربية طاب روك وفى هذه اللعبة يستخدم اللاعبون جزءا من جريد النخل يجعلونه كالعصا ، وقشاطر - هذا فى مصر - عبارة عن شرائح قصيرة من الجريد يسوى أحد جانبيه فيكون أبيض ويترك الآخر أخضر ، يضرب اللاعب العصا بالشرائح ، فاذا انقلب أغلبها على اللون الأبيض كان فائزا ومد غريمه - أى جعله يرفع قدمه ويضربه بالعصا بعدد الشرائح البيضاء •

هذا نوع من لعبة الطاب فى مصر ، أما فى البلاد العربية فيصنعون أربع عصى صغيرة من الجريد طول كل واحدة منها ثمانى بوصات وعرضها ٢ بوصات • ويقطع جانبها منها مستويا أملس أبيض ، ويبقى الوجه الآخر أخضر ويسمونه (الاسود) ثم يمهّد اللاعبون نوعا من السيجة

ويروى عن عائشة رضى الله عنها أن النبي
الكريم (ص) قدم من غزوة تبوك فقرأها تلعب
بالبينات أى العرائس فقال لها :

ما هذا ؟

قالت : بناتى

ورأى النبي الكريم بين عرائسها فرسا له

جناحان ، قال :

ماذا أرى وسطهن

قالت عائشة : فرس

قال النبي الكريم

وماذا الذى عليه

قالت : جناحان

قال النبي الكريم :

فرس له جناحان !

قالت عائشة رضى الله عنها

أما سمعت أن لسليمان خيلا لها أجنحة ،
ضحك النبي حتى بدت نواجزه .

فى مصر تجهز الفتيات العرائس من القطن
ويجعلنها على شكل فتاة عذراء مكحولة ذات
ضغائر ، وقد يجهز لها بيتا .

أما الفتيات العربيات فيجمعن أدوات اللعب
والزينة ليلعبن بها ويعملن حفلة عرس للعرائس
وهذه الأدوات يسمونها « بروى » - أما العروسة
الكبيرة فيسمونها كرده .

والحقيقة أن هناك ذخيرة كبيرة من ألعاب
الأطفال - ولعلنا لا ننسى لعبة « النحلة » . التى
يلعبها الأولاد عندنا .

وفى البلاد العربية الأخرى يسمونها « الفرارة »
وهى البكرة المثقوبة التى يطوى عليها خيط مثبت
فيها ثم تفر بواسطة شد هذا الخيط .

وهناك الببول - وجمعه بلبابل وهى قطعة

مرتبة على صفوف أربعة . ويكون عددها طولا
فرديا سبعة أو تسعة أو ١١ أو ١٣ أو ١٥ من
كل صنف .

ننتقل الى أبسط ألعاب المهارات الحسائية وأهمها
لعبة السيجة والمنقلة والضامة والشطرنج والثرند .

وأذكر هنا ما قاله ادوارد ويليام لين الذى زار
مصر عام ١٨٣٢ وقال لنا .

« ان أكثر ألعاب المصريين ثلاثم طبائعهم
الهادئة ، وهم يجدون لذة كبيرة فى لعب الشطرنج
(السطرنج) والضامة (الدومينو) والثرند
(الطاولة) .

والسيجة لعبة ذائعة حتى الآن وهى لعبة أدواتها
أن يكون « ملعبا صغيرا » من التراب تحفر فيه
أعداد محددة من الحفر ، ويتبارى اللاعبان فى ملء
الخانات بالحصى . وتسمى السيجة فى بعض البلاد
العربية بالخالوسة ويكون ملعبا من الخشب .

وهناك نوع من السيجة تسميها العرب الحزة
وهى من ألعاب الحصى للرجال والنساء منذ الجاهلية
وعدد الحصى المستخدم فيها يكون ٩٠ حصوة .

وتختلف خانات السيجة - فهناك السيجة
الخمسائى والسبعائى والتسعائى ووطننا أن المنقلة
لعبة قريبة من ألعاب السيجة . والمنقلة هى لوحة
من الطمي أو الخشب ذات تجاويف نصف كروية
- وكل تجويف يسمى بيتا - وعدد البيوت
١٢ منتظمة صفين ، واللاعبون يستخدمون ٧٢
ودعة صغيرة أو حصوة .

وقبل أن ننتقل الى الألعاب الشعبية الأكثر
صعوبة وتعقيدا نتكلم عن أهم وأقدم ألعاب
البينات : وهى اللعب بالعرائس .

وفى بعض البلاد العربية يسمون العرائس
« ألعاب » ومفردها « اللعاب » وفى العراق
« اللعابة » وفى شبه الجزيرة « البينات » .

وقد قال عنها أحمد تيمور انها كانت معروفة
عند العرب منذ القدم وكانت تسمى بالبينات
وفى القاموس المحيط أن كلمة البينات تعنى
التمائيل الصغار يلعب بها .

خشب مستديرة مستطيلة طولها عشرة سنتي ،
مدببة في أسفلها ، وفيها مسمار صغير .

ويقوم اللاعب بأن يلف خيطا طوله متران تقريبا
حول البلبول ويفره على الأرض بواسطة جذب
الحيط بقوة .

وهناك كثير من ألعاب الأطفال تصاحبها نداءات
خاصة أو أغان تناسبها .

وهناك أغان تصاحب الظاهرات الطبيعية
الشاذة مثل خسوف القمر في قرى الصعيد حتى
الآن اذا خسف القمر أى ذهب ضوءه كان الأطفال
بناتا وصبية يدقون على الصفيح ويسيرون وهم
يغنون :

يا بنات الحور

سيبوا القمر

ده القمر مخنوق

وما عندناش خبر

وفي الكويت يقوم العامة والأطفال بعمل
تهليلة فيقول أكبرهم سنا :

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

ويرد عليه الجميع بنفس العبارة

ثم يقول الأكبر سنا :

مولانا يا مولانا يا سامع دعائنا

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

وندور بالمصاحف نبي رضا مولانا

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

محمد زين كله زين مولود الضحى الاثنين

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

محمد على سجادته جاته الغزاة وزارته

لا اله الا الله محمد يا رسول الله

هدى قمرنا يا حوته هدية هدية

كانوا يعتقدون ان حوتا كبيرا يبتلع القمر وانهم
بهذه الادعية ينهرون الحوت فيستجيب لهم .

وهناك أغان ألعاب شعبية خاصة بالمطر .
والمعروف أن المطر في مصر نادر أو قليل يثير مرح
الأطفال فيذهبون تحت رذاذه يغنون :

يا نظره رخي
على قرعة بنت اختي
بنت اختي قرعة قرعة
خدها الديب وطلع يرعى
طلعها بره الترة

وهناك أغان تصاحب لعب الفتيات بالكرة .
ومثال ذلك أغنية تقول :

واحد اثنين ثلاثة

ابرة الحياطة

رايحه فين يا نينه

رايحه الجينة

تلعبى ايه يا نينه

ألع الكوتشينة

مع مين يا نينه

مع الافندى

بابا جى امتى

جاي الساعة سته

راكب ولا ماشى

راكب بسكلته

بيضا ولا حمرا

بيضا زى القشطة

وسعوا له السكة

واضربوا له سلام

ونلاحظ أن كلمات الأغنية قاهرية ، كما هو
واضح .

لكن ألعاب الكرة الشعبية الأصيلة والقديمة
متنوعة .

بالنسبة للأولاد هناك طب الميس أو أول سنو

وبالنسبة للكبار هناك لعبة اللقم وهذه
اللعبة يلعبها الشبان في صعيد مصر وبعض البلاد
العربية ويصنعون الكرة من الحيش المكبوس كبسا
شديدا بحيث تكون جامدة جدا ويعد اللاعبون
ساحة واسعة يقف عند طرفيها فريقان من الشبان،
يمسك كل واحد منهما بعضى عريضة بعض الشئ .
ويبدأ اللاعب بأن يضرب الكرة بعصاه فى اتجاه
الفريق الآخر ، فيصدها أحد لاعبي الفريق
الثانى ، ويضربها فى الاتجاه المضاد وهكذا .

وبلعة اللقم ننتقل بالفعل الى ألعاب الفتوة

– أى القوة – وأهم مميزات ألعاب القوة الشعبية أنها تعتمد ،

أولا : على التفوق فى القوة البدنية ومن ذلك ألعاب حمل الأحجار والصخور ولا توجد قواعد أو تدريبات علمية عليها .

وهناك أنواع من المصارعة – اختبار قوة اليدين والساعدين .

وقبل ذلك وبعده هناك صنعة الدقة فى التوازن – وهذه نجدها فى لعبة القفز على دابة وهى فى حالة انطلاق ، ولعل هذه اللعبة لعبة قديمة عريقة فى التراث العربى الخاص باللهو وألعاب الفتوة قدم التاريخ نفسه . أما أهم أنواعها فهى :

الوثب فوق الأجسام أو الأشياء ، وهو ما نسميه فى مصر النط .

وهناك نوع أصعب وأكثر تعقيدا ، وأشد دلالة على الصلاحية الجسمية وهذا هو الوثب فوق جمل أو حصان يكون واقفا .

وأصعب من هذا أن فتیان العرب ، وفتیان البدو ، وأهل الصعيد فى مصر كانوا يتدربون على أن يطلق الواحد منهم البعير أو الجمل ، ثم يقفز ليقف منتصب القامة فوق الهودج أو فوق السنام نفسه ويشترط فيمن يمارس هذه اللعبة الصعبة أن يكون فارع القامة قويا سريع الحركة مسيطرا تماما على توازنه العصبى والافانه يسقط ويصاب بجراح أو رضوض خطيرة فى العظام .

وألعاب القوة الشعبية تختلف عن ألعاب القوة الحديثة التى يعترف بها حكام الاولمبياد للألعاب الدولية .

ألعاب القوة الشعبية تتصف أولا بأنها ارتجالية لا تخضع لقواعد متفق عليها علميا وانما هى تخضع لتوافق عادات اللعب فى مجتمع معين .

وثانيا : هى متوارثة وفى مقدمتها قذف الأثقال الى أطول مسافة ممكنة – أعنى أن يتبارى عدد من

الفتيان فى قذف ثقل ، فمن يرسله الى مسافة أطول يكون هو الفائز .

وفى الماضى العربى كان قذف الرماح يدخل ضمن ما نسميه بألعاب القوة . وفى الحاضر يقابل قذف الأثقال الشعبية قذف الزانة أو الرمح أو الجلة (كرة الحديد) أو القرص الحديدى .

والفرق بين لعبة قذف الأثقال الشعبية واللعبة الأولمبية – أن الاولى تمارس تلقائيا لا يحدد فيها وزن الثقل الواجب استعماله ولا طريقة وقوف اللاعب أو جريه قبل رمى الأثقال أو طريقة مسكه للثقل ، بينما تحكم اللعبة الاولمبية قواعد دولية مستقرة تحدد نوع الثقل ووزنه ، وطريقة قذفه وطريقة الإمساك به . الخ .

وهناك مثل آخر لما نسميه بألعاب القوة الشعبية ، نراه ، أمامنا كل يوم تقريبا وهو أن يتعلق الصبى أو الشاب بجسمه ممسكا بفرع شجرة أو بحافة مرتفعة شيئا أو بأعلى بوابة ، ثم يطوح جسمه ذهابا وإيابا .

وهذه اللعبة هى بداية لعبة العقلة أى أن لعبة التعلق والتطويح تطورت فأصبحت لعبة العقلة .

ونحن نعرف أن ألعاب العقلة والمتوازيين والقفز عبر الحواجز ، أو اللعب على الحصان الخشبي ، دخلت ضمن الألعاب الاولمبية .

لكن لعب قذف الأثقال ليس فيما نعتقد هو النوع الوحيد لاختبار القوة البدنية فى الألعاب الشعبية . نعتقد أن القذف يقترن أحيانا بالمهارة .

ومثال ذلك ألعاب الرمى – أى التصويب بالسهم أو الرماح ثم رميها ، وهذه اللعبة لعبة فروسية ولعبة حرب ، وهى عربية أصيلة ، ونحن نعرف ان فتیان العرب أو فرسانهم فى الجاهلية كانوا يتنافسون فى الرمى ، فلما جاء الاسلام وبدأت المعارك الحربية بين المسلمين وغيرهم كانت وصية نبينا الكريم قوله الشريف – عليكم بالرمى .

أى اتقنوا الاشتباك مع العدو بأن تتفوقوا فى

التصويب ورمى السهام من أقواسها أو رمى الحراب والرماح بحيث تصيب أعداءهم .

وتحدثنا الكتب الموضوعة فى تاريخ الحروب الإسلامية عن تطور الرمي ، وكيف أنه بدأ بالرمي بالنشاب والرماح أو المقاليع والأحجار التى يستخدمها المشاة الى أن أصبح نوعين رئيسيين : نوع هو الرمي بالسهم الذى يتولاه المشاة ليعطوا تقدم الفرسان ، والمقاتلين بالسيوف . ونوع يتولاه رماة الفرسان ، وهم يهاجمون العدو .

كما نعرف أن تنظيم صفوف المجاهدين الإسلاميين بدأ بالحذف فى صف واحد ، كما لو كانوا خارجين صفًا واحدًا من المساجد .

وبعد أن اشتبكوا مع الجيوش الفارسية والرومانية الشرقية أعيد تنظيم قوات المسلمين بحيث انقسمت الى فرق - منها فرق الخيالة الجسورة (التى تقابل فرق الصاعقة الآن) ومنها أنه كان لكل فرقة قلب وجناحان بحيث تستطيع قوات المسلمين المنظمة فى شكل مربع ناقص الإضلاع أن تطبق على قوات أعدائهم ، وتحاصرها ، داخل كماشة المربع أو بين فكيتها .

لكن الرمي بالرماح والسهم والنبال هو فى العادة من وسائل الحرب فى عصورها السابقة وقد تدخل فى ألعاب القوة والفروسية ، ولكن السؤال هو ما هى أنواع الرمي الشعبية الأخرى ؟

هذا بالطبع لعبة النيشان أو الرمي بالنبال - رمى الحصى بالنبال - التى يمارسها الصبية ، ولعبة القلاع . والمقلاع : عبارة عن حبل مغطول من ليف النخيل ينتهى بطرف عريض قليلًا ، يضع فيه الصبى مجموعة من الحصى ، ثم يدير المقلاع عددا من المرات ، ويطلق منه الحصى . وهذه اللعبة قد يمارسها الصبية للتسلية ، أو قد يستخدمونها فى طرد العصافير والطيور بعيدا عن الحقول ، أو قد يستخدمونها فى صيد الطير - مثلها فى ذلك مثل النبل .

هذا الحديث يجرنا الى نوع آخر من ألعاب الفتوة - وهى ألعاب الصيد - وينبغى أن نؤكد أن

الثقافات الشعبية (أى حصيلة ممارسات الانسان فى انتزاع لقمة العيش والملبس والماوى) تجعل الصيد من أقدم الوسائل تاريخيا ، بل تجعله أقدم من الزراعة . وإذا أخذنا بأراء علماء الحضارات والثقافات والتاريخ قلنا ان الجنس البشرى بدأ بالتقاط الثمار التى تطرحها الأشجار والتقاط الأسماك التى تلتقيها الأنهار أو البحار وهى مية ، ثم تدرج من جمع الثمار الى صيد الحيوان والطيور - الحيوان البرى والمائى . والطيور البرى والمائى والحيوان والطيور البرمائى .

ثم تدرج من مرحلة الصيد الى مرحلة الرعى أى الى مرحلة استئناس الحيوان واستخدامه ومنها تدرج الى الزراعة أى تدرج الى مرحلة استئناس مصادر المياه والأرض .

وفى ظننا أن هذا التدرج ينطبق على كافة الامم بما فيها الامة العربية سواء كانت مجتمعاتها تعيش فى الصحارى أو كانت تعيش فى وديان الأنهار وسواء كانت تلك المجتمعات تمارس الرعى أو الزراعة أو الصيد . وعلى ذلك فالصيد من أقدم الألعاب ومن أقدم وسائل الحصول على مواد الطعام والملبس والماوى .

ونستطيع أن نقول ان أهم أنواع الصيد الجارية فى الحياة الشعبية العربية تتجه الى صيد ثلاثة أنواع رئيسية هى :

صيد الطير

وصيد السمك

وصيد الحيوان .

وبالطبع تختلف ألعاب صيد كل نوع من هذه الأنواع باختلاف البيئات العربية . كما تتحدد مواسمها المناسبة باختلاف المناخ ، كما تتغير وسائل الصيد وأدواته ، باختلاف المواد الأولية المتاحة للانسان الشعبى فى هذا الموقع أو ذاك .

ولنبدا بصيد الطيور فى البلاد العربية ونتناول أنواعه وطرائق الصيد أو الوسائل المستخدمة فيه .

وأولا ما هى أهم أنواع الطير الذى يتجه اليه الصيادون المحترفون والصيادون الهواة أى اللاعبين لعبة الصيد .

أهمها فى مصر بالنسبة لألعاب الصيد ،
العصافير على اختلاف أنواعها ثم اليمام والحمام
البرى وقد يصطاد الصبية الهدهد وأبو قردان
بالرغم من أن العرف الشعبى يستنكر صيد
أبو قردان لأنه صديق الفلاح يقتات بأكل الحشرات
والديدان الضارة بالزراعة .

وفى العالم العربى هناك أنواع من الطير
التي يتجه إليها الصيادون المحترفون وتتجه إليها
بذلك ألعاب الصيد .

ولكننا نلاحظ أن بعض الطيور تقيم طول السنة
فى أماكنها ، خاصة فى المناطق الزراعية وأهمها
العصفور واليمام والحمام البرى .

وبعضها الآخر يأتى مهاجرا من المناطق الباردة
الى المناطق العربية فى مواسم الدفء كالربيع
والخريف .

فى مصر مثلا ، يتم صيد البلبول والسمان
والغر والبط فى موسم الخريف الذى يبدأ بشهر
نوفمبر وفى بلاد الخليج والكويت وأطراف شبه
الجزيرة العربية والشام يفد إليها أنواع كثيرة من
الطير منها :

السنونو : وهو طائر الخفاف ذو الذيل الذى
يشبه المقص واليمام وأبو قردان والصقر .
والصرد والأوز البرى والقطا والنورس والحضيري
والزرزور أى العصفور والشاهين .

وقد أحصى بعض الباحثين أنواع الطير التي
يصطادها المحترفون والصبية اللاعبون فى المناطق
العربية التي أشرنا إليها فإذا بعددها ٤٧ نوعا
والفترة أو الموسم المفضل للصيد هو شهور
مارس وأبريل ومايو .

وأقدم وسائل صيد الطير الشعبية بأبسط
الوسائل : وهى برميها بالحصى (النبال)
وصيدها بنصب **الفخاخ** ذات الأنواع المختلفة ،
وأبسطها الفخاخ الخشبية ثم الحديدية ، ثم
صيدها بواسطة الشباك وهذه الوسيلة تستخدم
خاصة بالنسبة للطيور المهاجرة التي تفد من
مسافات بعيدة ، فإذا وصلت الى الشواطئ ذات
الأحراش كشمال الدلتا ، أو شواطئ البحار

كالشام والخليج ، كانت مرهفة وفى العادة يكون
الصيادون قد هيأوا أماكن الصيد متسوية ،
فنصبوا الشباك فى صفوف متوالية ، وفرشوا
أنواعا من الحبوب وراءها ، ووضعوا بعض الطيور
أو نماذج قريبة منها فى الأرض .

وعملية صيد الطير المهاجر فى غاية من
الصعوبة ، لأن هذا الطير بالرغم من إرهاقه يرسل
طلائع - أفرادا منه تستطلع المكان الذى ستتهبط
فيه ، فإذا اطأنت الى هدوئه والى أن به طعامها
والماء اللازم لها ، حطت فيه بالملئات ، وعند ذلك
يسحب الصيادون أطراف الشباك لتطبق عليها
أو يسحبون الحيوط التي تتحكم فى الشص فتطبق
على الطير .

ونسمع فى منطقة الخليج عن أداة لصيد الحمام
اسمها الحزوة ، وهى عبارة عن شبكة مخروطية
الشكل ، فيها واسع وتتألف من نسيج له فتحات
ضيقة وتتصل بعضى طويلة ، فإذا وقع الطير فيها
شد اللاعب خيطا معيناً يفلق به فيها ، فيصبح
الطير أسيرا داخل هذه الشبكة .

لعلنا نقف قليلا أمام الفخاخ ، لأنها تستخدم
فى صيد الطير وبعض أنواع الحيوان ونسأل أولا
هل كلمة الفخ عربية أصيلة ؟ .

ونحن نؤكد ذلك اذ نجد الكلمة دالة على المعنى
المستخدم حاليا فى أقدم القواميس ، والفخاخ
مفردا فخ .

وفى مناطق الخليج وشبه الجزيرة يعرفون هذه
الكلمة ، فتصبح أفخاخ فى العاميات الدارجة .

وأهم أنواع المواد التي تصنع منها الفخاخ هى
الأنواع المصنوعة من الخشب والخيزران والحديد
وقرون الحيوان ولها أسماء كثيرة جدا حسب
شكلها .

أما الأقسام التي تتكون منها الفخاخ فى المأثور
الشعبى بالبلاد العربية فهى : الحديدية والطاردة
التي تطبق على الطائر ، وهناك المزوار وهو
عبارة عن خشبة مستطيلة على قدر اتساع الحديدية
والطاردة .

ثم هناك السير - وكان يعمل من أمعاء الذبائح

وقد يصنع الآن من المطاط ، جزء من عجلة السيارة ، ثم هناك المد - وهو خشبة صغيرة تربط في طرف المزوار ويمسك بالطعم الذي يسمونه الزندة .

وأهم أنواع الطعوم المستخدمة في صيد الطير: الديدان ، والحشرات وأحيانا الحبوب .

ونسلم أيضا كلمات الساليه والمشرع : وهما نوعان من الشباك أما الساليه فشبكة تنصب فوق شجرة السدر أو العوسج وتغطي نصف الشجرة ويكون شكلها مخروطيا . وأما المشرع وجمعها مشارع فهي شبك صغيرة توضع على أحواض المياه التي يأتي إليها الطائر الظامئ فيصطاده الصياد بهذه الشبكة .

ننتقل إلى صيد السمك وأهم أنواعه التي يصيدها المحترفون والهواة واللاعبون . إن أسماك البحر غزيرة الأنواع جدا ، لكن أهمها في مصر الأسماك النيلية كالأمشاط والرعاد والقرايط ، وكلاب البحر ، والبياض ، وهي أنواع مقيمة موجودة طول السنة .

وقبل بناء السدود ، وفي الأزمان القديمة ، كان يدخل ضمن حيوانات النهر صيد التماسيح ، وعجل البحر .

وفي المياه المالحة المصرية هناك أنواع أخرى من السمك وحيوان البحر ، وأهمها البورى والجمبرى والسلحفاة المائية والحيتان الصغيرة غير الشرسة .

وأما أنواع الأسماك في البلاد العربية فقد أحصاها لنا بعض الباحثين فوجدوا أن الأنواع المذكورة منها في القواميس وكتب اللغة العربية القديمة تصل إلى ٣٤ نوعا من القرش والحوت (النهم) والكلب والرعاد ، والأخطبوط والدلفين والسبيطى .

والأسماء الدارجة في عاميات الخليج وشبه الجزيرة والشام تصل إلى عشرات الأنواع بل مناتها منها أبو شلبمو والحمرء والشبوط والوز والذيب الخ .

وأهم وسائل صيد السمك وأقدمها على الإطلاق

والتي يستخدمها المحترفون واللاعبون هي الصيد بالحرايب ، وهذا الصيد كان ينطبق على صيد الوحش المائي - كالحيتان والتماسيح وأفراس النهر .

ولكن صيد اللعب يتم بواسطة السنارة أى الشخص أو بواسطة استخدام الغرابيل ، أو بواسطة استخدام شبك الصيد .

بل يتم أحيانا - وكان ذلك متبعاً في مواسم الفيضان - بواسطة الأيدي العارية مباشرة، وكان ذلك يتم في الأماكن التي يترك فيها الفيضان مياهها فيها أسماك بالأراضي المنخفضة . ولم يزل الصيد بالأيدي متبعاً في مزارع السمك التي تقام حول بعض المحاصيل الزراعية كالأرز مثلاً .

ننتقل من صيد الطير وصيد السمك والحيوانات المائية إلى صيد الحيوانات البرية ، وأهم هذه الحيوانات التي تتردد أسماؤها وصيدها في المأثورات الشعبية - نشرها وشعرها ورسمها ووشمها - ينقسم إلى نوعين :

الأول : الحيوان المفترس وأهم أنواعه الأسد والنمر والفيل والضبع والذئب والثعلب . .

والثاني : الحيوانات البرية التي لا تأكل اللحم ومنها الغزلان والأرانب البرية ، والقردة والنسائيس ونسهرها في الأمثال والنوادر والمواويل الأسد واللبؤة ، والنمر ، والغزال ، والقرد والأرنب والتمساح والثعبان والعقرب .

ويرمز الأسد في المأثور الشعبي إلى الرجل الشجاع القوى الذي يواجه خصمه وجها لوجه والذي يقتحم الصعاب بجسارة أو يقاتل بشجاعة .

ولذلك فنحن نسمع عن فرسان السير أنهم أسود ، ونرى في أنماط الوشم رسم السبع أو الأسد موشوماً على ذراع الفتى أو على صدره واللبؤة ترمز إلى المرأة اللعوب ويظهر رسمها في الوشم .

والنمر يرمز إلى الصبى أو الشاب الذى يمتاز بالفراسة الشديدة .

الصيد بمساعدة الصقور والكلاب : ويتم ذلك فى صيد الغزلان ، وبعض الطيور . لكن ينبغي تدريب الصقور على أن تنطلق لتضرب بجناحيها الفريسة ثم تتبعها الكلاب فتحاصرها الى أن يصل اليها الصياد .

والحقيقة ان عالم الصيد واسع جدا وغنى جدا وعريق جدا فى الحياة العربية وحياة الأمم الأخرى ولكن الحديث فيه مهما طال قد يقودنا الى أنواع أخرى من ألعاب الفروسية . ولنبدأ مثلا باللعب بالسلاح ونسأل ما هو أقدمها وما هو مدى انتشارها فى الحياة الشعبية العربية ؟ .

وأقدمها فى تقديرنا اللعب بالعصا ، وهذا النوع من اللعب ليس فقط عريقا فى الثقافات الشعبية جميعا وانما هو منتشر حتى الآن فى العديد من المجتمعات الشعبية .

وهو نوع من المبارزة . وألعاب الفروسية . نجد منه فى مصر أنواعا من التحطيب خاصة فى الصعيد ، والذي يتم وفقا لايقاعات مبنية على الطبل البلدى الكبير وله أصوله . فالفائز فيه هو الذى يستطيع أن يداور غريمه فى اللعب الى أن يجعله يكشف عن بعض أجزاء جسمه التى تعتبر أهدافا - كالرأس والجانبين فاذا مسهما اللاعب بعصاه (أى النبوت المصنوع من الزان فى العادة والمسقى بالزيت) أصبح هو الفائز .

والتحطيب يتم فى الأنسراح ، وفى أوقات الفراغ يتدرب عليه الصبى والشباب ويمارسه الرجل العجوز سواء بسواء علامة على الفتوة والمهارة الجسمية .

ويأتى بعد ذلك اللعب بعصى أخف من الخيزران أو نحوه، وهو نوع من ابداء المهارة التى يمارسها الفتيان (الفتوات) .

وألعاب العصى موجودة فى كل البلاد المطلة على البحر الأبيض سواء كانت أوربية أو عربية .

وهناك اللعب بالأسلحة الحادة ، كالخناجر والسكاكين والمطواة ، وبعض حركاتها تدخل فى مدار الرقص بالسلاح ، وبعضها الآخر يدخل فى مدار ألعاب المهارات الجسمية الدالة على مرونة الجسم وصلاحيته .

والغزال ترمز دائما للمرأة أو الفتاة الجميلة الطروب ، خفيفة الحركة كحيلة العينين والتمساح يرمز للرجل الصلب العود المقترس .

والقرد هو الطفل أو الصبى الشاطر الذكى . والأرنب هو الشخص الجبان الذى يخاف من ظله .

والثعبان الرجل الذى ينفت الكراهية ويلدغ الآخرين بأعماله الشريرة والحية هى المرأة التى تصنع نفس الشئ، وكذلك فالعقرب هو الرجل أو المرأة التى تلدغ أو الذى يلدغ الآخرين بأعمالها أو أعماله المؤذية الشريرة .

لكن بعض رسوم هذه الزواحف المؤذية تظهر فى نماذج الوشم ، واعتقادنا أنها تظهر كتمايم ضد الشر على أساس الظن الشعبى القائل بأن المثل يبرى، المثل أى يمنع أذاه .

لنعود لألعاب صيد هذه الحيوانات ، وأهم طرائق الصيد الشعبية للمحترفين وفى مجال ألعاب الصيد هى :

الصيد باليد : ويحدث ذلك مثلا فى صيد النسائيس بالمناطق الحارة من البلاد العربية . والطريقة أن الصياد يضع شرابا مسكرا ، فى أوعية يوزعها على الأرض فى المناطق التى ترتادها النسائيس ، فاذا شربت منها ودارت رؤوسها وأخذت تتطوح وتترنج اصطادها الصياد اللاعب والمحترف مسكبا باليد .

الصيد بالفخاخ : وأهمها عمل حفرة عميقة وتغطيتها بأغصان الشجر ووضع ذبيحة عليها ، فاذا جاء الوحش أسدا أو نمرا ، لياكل الذبيحة وقع فى الفخ أو المصيدة .

وعندها تلقى عليه شباك قوية ويشدها الصيادون .

الصيد بالرمل : رمى السهام أو الرماح أو حديثا إطلاق الرصاص - خاصة على الوحوش الخدرة السريعة أو الحيوانات غير المفترسة التى تتصف بصفة الخذر الشديد والسرعة الفائقة فى الجرى وأهمها الأرناب البرية - التى يصعب حتى على الصياد الماهر بالرصاص أن يصطادها .

ثم هناك اللعب بالبندق . كما لو كانت عصيا . أو اللعب بإطلاق الرصاص منها مع اداء حركات جسمية صعبة . وذلك نراه عند البدو عامة وعند اهل الصعيد .

يسوقنا اللعب بالسلاح الى نوع آخر من ألعاب المهارات الجسمية وألعاب الفروسية ونعني بذلك ألعاب الخيل .

والواقع أن مجال ألعاب الخيل في البلاد العربية واسع جدا بقدر ما هو قديم متوارث . فالفروسية تبدأ من شبه الجزيرة العربية ليس فقط . كنوع من المهارات الجسمية الغائقة . بل انها تتناهى بحيث تصبح كلمة الفروسية . كلمة دالة على أخلاق مثلى أو أخلاق فاضلة من صفاتها الشجاعة والشهامة . ومراعاة الآداب والمعاملة والكرم الخ . وقد انتقلت هذه المعاني من العالم العربي الاسلامى الى أوروبا عن طريق المخالطة - خاصة فى الأندلس بأسبانيا وبعض أنحاء جنوب أوروبا .

والسؤال الآن : من أين تبدأ الحديث عن الفروسية ؟

نريد أن نسال أولا عن صفات الحصان . الفرس التى تصنع للمشاركة فى ألعاب الخيل . نجد فى المأثور العربى الفصيح والمأثورات الشعبية وخاصة فى السير وفصوص البطولات - نرى أن من صفات الحصان أو الفرس اللائق بالفارس أن يكون عربيا أصيلا له شجرة نسب .

ففى السيرة الشفاهية للهلالية مثلا الذائعة فى صعيد مصر نرى أن المهلب حصان أبى زيد . أسود اللون ينحدر من أب وأم عربيين أصيلين . ويعبر فى الحرب صبر صاحبه البطل أبو زيد الهلالي .

بل نسمع ما هو ادعى الى التعامل فاحسدى الوقائع فى سيرة الهلالية . تبدأ لأن حصانا لأحد فرسان الزناتى خليفة اخترت من فرس لأحد فرسان أبى زيد . وقد اعتبر فارس أبى زيد أن ذلك أمر غير جائز لأن الحصان كان هجيناً ، أى لم يكن عربيا أصيلا ، ومن ثم يشور النزاع بالكلام ثم تبدأ السيوف تتكلم .



وهذا ألعاب فروسية أخرى تتم فوق ظهر
الخيل أهمها التحطيب بين الفرسان . . واصلا
الرصاص ثم السباق .

ونسمع كلمة **تضمير** **أحصان** أو الفرس مقترنة
بالسباق ومعنى التضمير أنه قبل إجراء السباق ،
يقوم الفارس بعمل ريجيم أكل وشرب ، خاص
بالفرس أو الحصان بحيث تضمير بطنه وتشد
عضلاته إذا كانت مرتخية ثم يتدرب تدريجيا معينا
قبل انزاله في السباق .

وفي ملاعب السباق الحديثة يبدأ السباق
باطلاق النار ، أما في المرمح الشعبي يبدأ باطلاق
الرصاص أو بدق دقة خاصة على الطبل الكبير ،
ويكون الفرسان ممسكين بأطراف شال أو شيلان
في العادة ، فإذا سبق بفرسه أو حصانه الآخرين
انتزع الشال ، ثم رفعه فوق سلاحه عندما يصل
الى نهاية المرمح ويكون عندئذ هو الفائز .

وبقى من ألعاب الفتوة الشعبية ألعاب المصارعة
البدنية .

والى الوقت الحاضر وعلى امتداد قرون ظلت
ألعاب المصارعة البدنية أو ألعاب المارك أو العراك
الشعبي ممارسة . ولكننا نلاحظ أن ألعاب
المصارعة البدنية تكاد تقتصر على ألعاب اختبار
قوة الساعدين والساقين - الاشتباك بالأيدي
أو انشككة بالسيقان . ★

أما الصفات الجسمية ، فهي أن يكون الفرس
أو الحصان سارح العود ، صغير الرأس ، طويل
العنق ، سارح السيف .

وتدريب الحصان أو الفرس لألعاب الفروسية
الشعبية ، يتولاه ، ثر الناس جبره بصباع الخيل
وبالاعراض المطلوبة . . ويبدأ التدريب منذ
بداية فترة ركوب الخيل ، وذلك التدريب يشتمل
على أجب . أجرى غير السريع الموضع ، ثم أجرى
السريع ، ثم ألوى فوق الحواجز ثم تدريب
الحصان أو الفرس على أن تؤدي الدور المطلوب
منها في حلقه المرمح ، أو في السباق أو في
تفويض الخيل .

والمرمح هو الساحة التي يمهدها الفرسان
واللاعبون وقد تكون دائرية أو مستطيلة أو تكون
واديًا رمليًا ناعما منبسطا .

وأهم ألعاب الفروسية التي تمارس في المرمح
هي ألعاب مهارة الفارس والفرس أو الحصان .

مثلا يبدأ التمهيد بدق الطبول الكبيرة فإذا
سمعتها الخيل العربية المدربة ، أخذت تصهل
وتدق الأرض بحوافرها ، وكأنها مستغزة للنزول
الى الملعب ويركبها الفارس ، وفي يده مزرقات أو
عصى طويلة .

وقد يبدأ فارس واحد اللعب بأن يقتحم حلبة
الرمح ، ويجعل الفرس تدور وهو يطوح بعصاه
أو يفرس المزرقات في وسط الدائرة .





د. غبريال وهبة

فن الاكرويات الشعبى الصينى موغل فى انقدم ٠٠ فقد أصبح فنا مستقلا بذاته منذ ألفى عام مضت ٠ ووصل لاعبوه الى مستوى رفيع من الخلق والمهارة فى عهد أسرة هان الغربية (٢٠٦ ق م - ٢٤ م) ٠ فبرامج المنوعات التى ترجع الى تلك الأسرة كانت تشمل عروضاً مثل المشى على جبل شارد ، والوقوف على اليدين ، والتشكيل الثلاثى الهرمى ، وتسلق الأعمدة ، والقفز بالكرات ، والوثب بالسيف جنباً الى جنب مع المدح السحرية مثل خفة اليد ، وابتلاع السكاكين ، والتهام النيران ٠

هذه المنوعات عثر عليها مصورة بحيوية فى أعمال النحت الجدارى البارز بالمقابر الأثرية ، وأعمال الحفر على القرميد والحجر ، والرسوم الجدارية فى المعابد والكهوف ، والأشكال الزخرفية التى تزين الأرائى الفخارية المنتمية الى أسرة هان واكتشفت حديثاً فى شانغدونج ، وسيتشوان ، وهنان ، ولياوينج ، ومنغوليا الداخلية ٠

الشعبية ولهذا فهي تفيض ببضيات قوية من الحياة ٠ ومعظم الأدوات المستخدمة على المسرح هي أدوات شائعة الاستعمال مثل الأطباق ، طاسات الحمر ، السلطانيات ، الجرار ، أواني الزهور ، المناضد ، المقاعد والسلالم التى

وفن الاكرويات له مذاقه العذب لدى الصينيين لأن جزءاً كبيراً من حركاته مأخوذ من الحياة ٠ فمثلاً لعبة تسلق العمود والشوكة الطيارة تقوم على أساس حركات قطف الفاكهة والصيد ٠ ولعبة الشيطان وغيرها مأخوذة من حركات الرياضة

ومن منطلق سياسة : « **دع مائة زهرة تفتح** وتتحرد من الأعشاب القديمة الضسارة لتثمر الجديد » بذل فنانون الاكروبات فى السنين الحديثة جهودا مضمينة للنهوض بتصميم العروض ، ورفع مستواها ، وتعدد أنواعها فأضيفت كثير من البرامج الممتعة للألعاب الاكروباتية ، وارتفعت المقدرة الفنية على الأداء ، وزيدت المصاحبة الموسيقية ، وتم تصميم الأزياء على نحو أفضل ، بالإضافة الى التجريب فى ميدان الاضواء ، وتدريب أجيال جديدة من الفنانين .

وهكذا تفتحت ورود فن الاكروبات الشعبى الى أقصى مدى ضمن غيرها من الزهور فى حديقة الفن الصينى .

رقصة الأسد :

هذه الرقصة واحدة من أكثر فنون الاكروبات شعبية . تلك التى كان يطلق عليها « **عروض المحاكاة والتقليد** » فى الصين القديمة حيث يقوم فيها فنانون الاكروبات بتقليد الحيوانات وهم يرتدون أزياء أعدت لذلك . فرأس الأسد تصنع من عجينة الورق المزوجة بالغراء وغيرها من المواد فتتحول الى مادة صلبة . أما سترته فهى من القنب والحريز المنسوج ، أو من شعر الياك وهو ثور التيبب الضخم الطويل الصوف لعروض المسرح . أما الأسد الأكبر حجما - الذى يهز رأسه ، ويحرك ذيله ، ويتدحرج فوق الأرض . . فيضطلع بدوره اثنان من لاعبي الاكروبات يقف أحدهما فى الأمام ليسيطر على الرأس بينما يعمل اللاعب الآخر منثنيا ليتحكم فى الجسم . وحين يكون الأسد صغيرا فان لاعب واحد يقوم بدوره . وفى السنوات الحديثة ، قام فنانون الاكروبات بتوسيع نطاق عروض الريبرتوار المثيرة لتشمل المشى فوق كرة موضوعة على أرجوحة أو الوقوف على مجموعة ركائز على شكل أركان منضدة . وهنا نرى كيف يستطيع فنانون الاكروبات من خلال مهارتهم الفائقة أن يبرزوا ما يتصف به الأسد من شجاعة وحيوية وميل للعب .

لعبة الشيطان :

انها لعب مغ الشيطان ، وهو دمية شعبية فى الصين مصنوعة من الخيزران وبها ثقب مجوفة .

يستخدمها لاعبو الاكروبات بمهارة فائقة فى أعمالهم البطولية الحالية التى تثير الدهشة والعجب فى عروض تعكس الحكمة والجهد الشاق ، والشجاعة والبساطة ، والثبات والجلد والتفاؤل . . وكلها من سمات الشعب الصينى العريق . وعلى مدى مشوار تاريخى طويل ، تطور فن الاكروبات الشعبى عبر طريق ملتو اعترضته الكثير من العقبات والعوائق . وفى الصين القديمة كان فن الاكروبات لا يعرض فوق المسارح بل كان من الفنون المتجولة التى تنتقل من مكان الى آخر جلبا للتسلية . وعاش لاعبو الاكروبات حياة التشرذ والطواف والتجوال من بقعة الى أخرى يبيعون فنهم فى الشوارع . ولما كان الكثيرون منهم غير قادرين على كسب عيشهم من ممارستهم فن الاكروبات لجأوا الى مزاوله بعض الحرف اليدوية لتقييم أودهم . الأمر الذى أدى الى الحد من تطور ذلك الفن . وقد فقد العديد منهم حياتهم وهم يؤدون ألعابهم البهلوانية المثيرة التى تتسم بالجسارة ، اذ لم يكن هناك اجراءات أو تدابير وقائية لضمان سلامتهم وتحقيق الأمان لهم ، فنجم عن ذلك حوادث مميتة بين مقدمى العروض التى تتم على ارتفاع كبير من الأرض . وهكذا أصبح ذلك الفن الشعبى الذى يبلغ من العمر ألفى عام قاب قوسين أو أدنى من الانقراض فى عام ١٩٤٩ .

بيد أنه بقيام الصين الحديثة ، بذلت حكومة جمهورية الصين الشعبية جهودا جبارة لاهياء وتطوير فن الاكروبات الشعبى . وضمنت الحكومة لفنانى الاكروبات عيشا كريما وتغير وضعهم الاجتماعى ، ووضعت نهاية لحياة التشرذ والتجوال التى عاشوها من قبل ، وأصبح فن الاكروبات من العروض المسرحية المحترمة .

وكان من أثر هذا التطور الكبير ، ادخال كثير من العروض الجديدة وخاصة فى ألعاب التوازن وحركات الشقلبة . وفى الوقت نفسه فان عروض فن الاكروبات الشعبى التقليدى فى الصين مثل : « الوقوف بالأيدي على هرم من المقاعد » و « رقصة الأسد » و « تدوير الأطباق » و « القفز خلال الأطواق » و « لعبة الشيطان » و « برج السلطانيات » لاقت ترحيبا حماسيا من الجماهير فى الداخل والخارج .

ويحمل لاعب الأكروبات في كل يد عصا قصيرة مرتبطة بخيط يصل الى نحو المتر طولا . ويقوم اللاعبون بحركات رشيقة يديرون فيها دمية الشيطان قاذفين بها الى أعلى وأسفل وإلى اليمين واليسار فوق الخيط فيصدر صوت طنين عذب يخف تارة ويعلو تارة أخرى .

هذا العرض ممتع للآذان والعيون ، وهو ينقل إلينا روح الأطفال وهم يلعبون
الهرم :

يقوم بهذا العرض مجموعة من فناني الأكروبات الذين يحققون التوازن فوق بعضهم البعض محدثين أوضاعا متناسقة محكمة معقدة . وقد يتخذ اثنان أو ثلاثة أفراد من بعضهم نقاط ارتكاز ويتشقلبون في حركات سريعة متتابة .

هذا الجمباز الأكروباتي يتخلله أحيانا عرض كوميدى فكاهى ذكى ومتنوع يتصف بالقوة والجمال .

الوقوف على اليدين فوق كومة من المقاعد

رغم أن المقعد قطعة أثاث بسيطة إلا أنه يصبح من أدوات الأكسسوار المسرحية المتطورة المعقدة عندما يتوازن فناني الأكروبات عاليا في الهواء على أيديهم فوق كومات منها .

وقد يصبح أحد اللاعبين قاعدة لتوازن برج من المقاعد ولاعبى الأكروبات فوقها . وهناك عرض آخر يتضمن مجموعة من اللاعبين كنقاط ارتكاز لكومتين من المقاعد .

إدارة الأطباق :

ترتفع سستارة المسرح ببطء بينما الموسيقي تعزف خلف مجموعة من الفتيات يدرن الأطباق فوق عصي طويلة فتبدو مثل أوراق اللوتس وهى تتمايل مع الريح أو كأنها فراشات ملونة ترقص فوق الرؤوس . ومع التشكيلات التى تتغير باستمرار تبدل الأطباق الدائرة كما لو كانت مشكالا ، وهو أداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون ما ان تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان .

وحديثا تم ابتكار أنماط جديدة فيها يُدير لاعبو الأكروبات الأطباق مع حركات التشقلب فى الهواء التى تصنيف مزيدا من التلوين لهذا العرض التقليدى .

فن الأكروبات فوق الأعمدة :

هذا النوع من فن الأكروبات الشعبى الذى يستعذبه المواطنون ، وتمتد جذوره الى الصين القديمة قد تطور الى عدد من الحركات المستنبطة من العرض التقليدى . فنرى لاعب الأكروبات وهو يقوم باسناد العمود الى كتفه أو فوق رأسه أو بطنه وهو يواصل ضبط مركز الجاذبية طوال مدة العرض بينما اللاعب فى الطرف الأعلى يقوم بحركات بهلوانية مثيرة بارعة تتسم بالجسارة كالتسلق ، والقفز والانطلاق فى حركات زبركية لولبية ، والانتقال المفاجئ متجاوزا مكانه بوثبات سريعة خاطفة .

التلاعب بالأقدام :

التلاعب بالأقدام من عروض الأكروبات التقليدية . وتختلف أوزان الأدوات التى يستخدمها فناني الأكروبات فى ذلك العرض . فهناك التلاعب بأدوات خفيفة مثل المظلات والأنابيب المصنوعة من الخشب ، والألواح الخشبية ، والمراوح ، وهناك أدوات ثقيلة يتلاعب بها فناني الأكروبات بأقدامهم مثل الجرار الكبيرة والمناضد .

وحين تتلاعب فنانة الأكروبات بمظلة فانها تفتحها بقدميها ثم تقوم بادارتها فتبدو كما لو كانت تدور حول محور فى سهولة ويسر ورشاقة فى تناغم مع إيقاعات الموسيقى المصاحبة .

وعند التلاعب بجرة ملونة من الصينى وزنها خمسة عشر كيلو جرامات فان فنان الأكروبات يقذف بها الى أعلى وإلى أسفل ويطحها ذات اليمين وذات اليسار فوق قدميه .

عروض التوازن :

تلعب عروض التوازن جزءا مهما من مشاهد فن الأكروبات . وفيها يقوم اللاعب أو اللاعبات

الأداء : رفس الشطكوك ، وهو قطعة من الفلين ذات ريش ، بالقدم من الداخل والخارج ، وبالكعب من الخلف وفي أثنا الوثب .

لعبة الهراوة :

وهي لعبة من الأكروبات الصينية التقليدية التي تجمع بين عروض الأكروبات مع الرقص والموسيقى . وكانت لعبة الهراوة في الأصل يؤديها لاعب واحد ، غير أنها أصبحت أكثر تعقيدا عندما تعرض فوق خشبة المسرح حيث تطورت الى عرض جماعي .

الغاب الجمباز :

تؤدي الفنانات الغاب الجمباز بالحركة البطيئة وقد بلغن ذروة المرونة الجسدية وهن يتحركن في أوضاع ساحرة تفتن الالباب في عروض أشبه بالرقص .

التوازن فوق راجات ثابتة :

معظم الناس يقدررون مدى صعوبة التوازن فوق دراجة ثابتة تتخذ كقاعدة تمارس من فوقها عروض الأكروبات التي نالها التطوير حديثا .

المشي على السلك

نشأ المشي على السلك من المشي على حبل مشدود . ذلك الذي كان منتشرا طوال عدة قرون . وقد عثر على عمل من الحفر على قطعة من الحجر يرجع الى أسرة هان يمثل ثلاثة من لاعبي الأكروبات يمشون فوق حبل .

وتشمل العروض التقليدية : الجلوس فوق مقعد أو سلم متأرجح والقيام برقصة الحرير الأحمر . وهناك عروض أخرى مثيرة كالوثب من وضع الجلوس للقيام بدورة قدرها ٩٠ أو ٣٦٠

بتحقيق التوازن لأشياء توضع على الرأس أو الجبهة أو الذقن أو قسبة الأنف مثل منضدة فوقها كومة من الفاكهة والأزهار ، أو عصا تستقر ثلاث بيضات فوق طرفها الأعلى . وأصعب هذه العروض هو تحقيق اتزان سلم متعدد الطوابق أو سلم من الآنية الزجاجية كما يسميها فنانو الأكروبات أنفسهم ، والتي تتكون من طوابق من الزجاجات المملوءة بالنبيذ وصناديق زجاجية صغيرة تحوى مصابيح تعطي تأثيرا خاصا عندما ينعكس ضوءها في النبيذ . وقد يعرض هذا المشهد أيضا فوق لوح خشبي متأرجح أو سلم سائب الحركة غير مثبت في الأرض .

القفز خلال أطواق مثبتة فوق منضدة :

في هذا العرض يقفز لاعبا أكروبات خلال طوقين رأسيين مثبتين فوق منضدة مستطيلة . وهناك مشهد أشد صعوبة يؤديه أربعة من لاعبي الأكروبات يقفزون في وقت واحد عبر الأطواق في حركات سريعة رشيقة .

تدوير الحبل :

مثلها مثل راعي البقر الغربي في الرديو وهي مباراة أو عرض للبراعة تجري بين رعاة البقر في مهارة تدوير الحبل . وهناك حلقة من النحاس مربوطة في أحد طرفي الحبل يمر منها طرفه الآخر مكونا أنشودة يمكن أن يتحكم لاعب الأكروبات في حجمها وهو يدير الحبل بحرية حول نفسه مع الوثب داخل وخارج الأنشودة ، تارة في سرعة وتارة ببطء في خفة ورشاقة الفهد .

رفس الشطكوك :

وهذه لعبة شعبية للأطفال استمد منها فنانو الأكروبات الشعبي الصيني مستويات جديدة تشمل أربعة أنواع من التكنيك الرئيسي في

العروض تجرى بمنتهى القوة مع قدرة فائقة
على الضبط والاحكام فى دقة بالغة .

أوضاع تؤديها النساء :

تطور هذا العرض من التشكيل الهرمى ليصبح
مجموعة مؤلفة تضم ألعاب الجباز مع الرقص
حيث تشكل لاعبات الأكروبات أوضاعا تشبه
أوضاع النحت فى الفنون التشكيلية وتتناغم مع
الموسيقى المصاحبة .

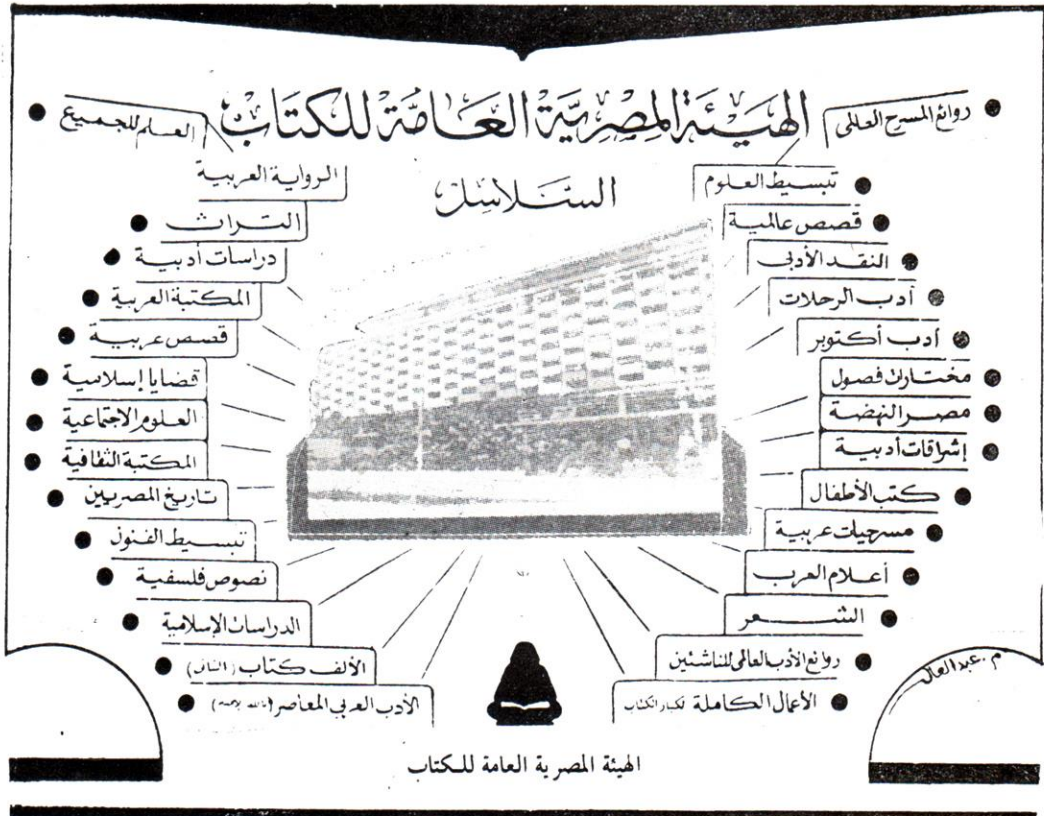
وتتميز هذه العروض بالبراعة فى الأداء الفنى
الذى يبرز رشاقة الحركة ودقة الاحساس مع جمال
التكوين .

درجة قبل الجلوس مرة أخرى ، أو الشقلبة الى
الأمام والخلف .

استخدام مطرد ثقيل فى ممارسة

التدريب :

المطرد المستخدم فى ذلك العرض عبارة عن
سلاح قديم مؤلف من رمح وفأس من فئوس
الحرب ويزن حوالى ٩٠ كجم ، ويرفعه لاعب
الأكروبات فوق رأسه ، ويقذف به فى الهواء ثم
يتلقفه بيد واحدة ، ويلوح به حول عنقه
ويدرجه فوق ظهره - وكل أنواع تلك



أحياء داراما الأراجوز

عادل العلي

« انه ينصر على الجميع وعلى كل شيء ، الشرطة والقساوسة وحتى الشيطان والموت ، ويبقى هو خالد لا يموت »

تطبيق مكسيم جوركي على الأراجوز

ما زال الخلاف قائما حول نشأة الأراجوز في مصر ، من اين جاء ؟ ما موطنه الاصيل ؟ وسر وجوده لدى شعوب متعددة وباسماء مختلفة *

وتتميز شخصية الأراجوز - رغم التنوع الثقافي - بأنها شخصية مأكرة ، مشاغبة وقحة ، وبديئة اللسان ، وهي في كل حكايتها ، او معظم حكايتها تتحدث عن نزواتها الجنسية ومغامراتها النسائية .

وكلمة (قراقوز) كلمة تركية مركبة من (قره) وتعني في اللغة التركية (اسود) (وقوز) يعني (عين) أي اسود العين ، ويفسر البعض العين السوداء بأنها العين القتصادة التي ينظر الأراجوز من خلالها للواقع ، بتشاؤم ، بعين ناقدة ، والفضة للمواضع الاجتماعية .

الأيوبى وكانت كلمة أراجوز تطلق عليه بهدف السخرية منه ، ولكن د. عبد اللطيف حمزة (١) دافع عن قراقوش دفاعا مجيدا ووصفه بأنه كان من أشد المخلصين لصالح الدين الأيوبي وكان ركنا أساسيا لحماية الدولة ، ويرجع د. عبد اللطيف حمزة سبب هذا التشويه الى كتاب (الفاشوش

والبعض ينسب سواد العينين ، الى تلك القبائل التي وفدت الى العالم الغربي والاسلامي ، وكانت عيونهم سوداء ، ويقال ان شخصية الأراجوز . . شخصية غجرية ، والبعض الآخر يعتقد ان كلمة الأراجوز هي تحريف للكلمة (قراقوش) وهو اسم بها. الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين

(*) كتبت هذه الدراسة عام ١٩٨٦ . وقدمت كبحث في ندوة الشرقية المنعقدة في ٤ . ٥ يناير ١٩٨٧ وكان

موضوع الندوة (مستقبل مسرح الثقافة الجماهيرية) .

(١) د. عبد اللطيف حمزة ، حكم قراقوش - كتاب الهلال - عدد ٣٧٤ فبراير ١٩٨٢ .

فى حكم قراقوش) لابن مماتى الذى ظلمه ظلما شديدا .

وبغض النظر عن هذه المشاكل ، مشاكل النشأة والتعريف الخ فنحن مهتمون هنا بالأراجوز كدراما شعبية .

تعتمد دراما الأراجوز على العرائس ، أى أن اللغة الدرامية الأساسية للأراجوز هى العرائس من خلال وسيط محدد هو اللعب بالعروسة التى يحركها اللاعب من خلف سائر (البارافان) دون أن يراه أحد من الجمهور .

وعرائس القفاز هى العرائس الأساسية للأراجوز وهى تصنع على شكل مماثل للشكل الاسطوانى للجسم ، وتصنع عرائس الأراجوز من الخشب والورق ويصمم لها ملابس خاصة بها ، والغالب أن تصمم فى وضع تعبيرى يدل على أعرق خصائص الشخصية التى تمثلها العروسة .

فعند تصميم وجه العروسة التى تمثل شخصية الجندى المملوكى أو التركى ، كان يراعى أن يكون قفاه عريضا ليبدل على شدة غيائه ، ولتنهال على هذا القفا العريض صفعات الأراجوز ولا تحتاج عرائس القفاز الى الستارة ، أو الاضائة الخاصة ، بل يمكن عرضها على أى ضوء مما يساعد على انتشارها بين الطبقات الشعبية ، بالإضافة الى سهولة تنقله ، وقلة احتياجاته الفنية فكل (عدته) خيمة ذات ثلاث جوانب مقامة على قوائم خشبية يقف اللاعب خلفها مخفيا ويقدم تمثيلياته من رأس الستر .

يصف لنا د. على الراعى بعض مشاهداته

للأراجوز ، يقول : (٠٠) ولا زلت أذكر بعضا من فلات الأراجوز شهدتها فى صباى فى ساحة الاحتفال بالمولد النبوى الشريف بمدينة الاسماعيليه ، وفى احداها كان الأراجوز يعرض اسكتشا قصيرا عن العلاقة بين زوج وزوجته ، الزوجة تأتى لزوجها شاكية ٠٠ باكية ، فالعجين

عليها ، والحبيز عليها ٠٠ وكنس الدار عليها ٠٠٠ الخ .

ويحاول الزوج أن يهدئ من روعها وأن يطيب خاطرها ، ولكنها ترفض السكوت بل تنتقل الى الردح والشستائم ، فيمضى الزوج فى محاولة استرضائها المرة بعد المرة ، دون جدوى ، فاذا الزوجة تقفز من الشستائم الى العدوان اليدوى .

وفجأة يغيب الزوج خلف الستائر ، ثم يظهر معه هراوة ينهال بها ضربا على زوجته التى تبدأ وقتها فقط ، وترضى ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدي بين الاثنين الى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية ، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة .

ويعلق د. على الراعى قائلا : (كان يقوم بدور الزوج الأراجوز ذاته ، وهو الشخصية النمطية التى تجسد مكوناتها دائما فى بناء المهرج الشعبى ، خليط من المكروطية القلب والشجاعة عند الحاجة ، والجبن عند الضرورة ، وسعة الصدر حينما ، ثم الثورة المسلحة بالعصى دائما حينما آخر) (٢) .

ويجمع كل المهتمين - بالأراجوز - على أن التمثيليات التى كان يقدمها الأراجوز خالية من أى قيمة فنية أو أدبية وخلوها أيضا من أى مضمون اجتماعى ، أو التعبير عن فكرة هادفة ، ويقولون أيضا لم يقصد بالتمثيليات الا التسلية الضحلة أو الاضحاك الرخيص وسماع التعليقات والقفشات بقصد السخرية من بعض الشخصيات والهزء بها ، كما أن الموضوعات التى تدور حولها تلك التمثيليات أو المحاورات كانت كلها هابطة المستوى ، ومعظمها قليل الحياء والأدب .

ورغم هذا ، فلقد كان الأراجوز ، لسانا مغبرا عن حياة الشعب المصرى ، معبرا عن أفكاره وأذواقه واتجاهاته الفكرية فى انتقاد الأوضاع ، وتناول الطبقات الحاكمة بالنقد والتجريح

دكسيم جوركي التى قالها فى البطل الشعبى الروسى (بتروشكا) « انه ينتصر على الجميع وعلى كل شيء : الشرطة والقساوسة وحنى الشيطان والموت ويبقى هو خالد لا يموت » ولقد جسد الشعب الكادح نفسه فى هذه الشخصية الحشنة الساذجة ووجد انتصاره على الجميع وعلى كل المصاعب .

وشخصية الأراجوز شخصية ساخرة ، أذكرى من جميع الشخصيات ، لا يخدعه أحد الا مؤقتا وله دائما النصر الأخير ، وهو معلق على الأحداث ، يتأمل غياب الناس من حوله فى مزيج من العطف والحزن والرغبة فى الإصلاح ، وهو أقرب إلى المهرج الانسان (٦) .

وكانت أدواره عديدة منها ابن البلد ، والمدرس الريفى ، وزير النساء ، وناظر المدرسة ... الخ . وتعكس هذه الأدوار أنماط الحياة الشعبية ، فلقد عاش الأراجوز فى القرى والحوارى والأزقة وسط جمهوره ، وكان يقسم فنه فى وقت قصير للتسلية أو الافادة ولو بالتعليق على حاكم أو حدث معين ، وما زال الى الآن فى ساحات الموالد رغم ندرته الشديدة فهو مهدد ككثير من ترائنا بالدفن رغم صيحات وصرخات الانقاذ .

وهناك شكلان للأراجوز • ثابت ومتحرك •

الثابت عبارة عن خيمة فقيرة بيضاء أو ملونة ، بالاضافة الى الواح من الصاج ، أما الخيمة فهى لرسم بعض الصور لشخصيات العرض وكشكل من أشكال الدعاية ، من هذه الصورة ، صورة الأراجوز بطرطوره الأحمر ، والبربرى والشيخ ، ثم المرأة التى ترتدى الملابس اللف السوداء ، ويجلس أمام الخيمة رجل أو شاب يضرب على آلة (الترومبيت) وآخر على آلة (الترمبة) للاعلان عن العرض .

والسخرية بالتلميح والتصريح ، وكان من أحب وسائل التثقيف والتسلية واحدى وسائل التنفيس عن صدور الشعب المصرى من ظلم الحكام ، فالأراجوز كان يقدم بعض البطولات الشعبية ، أدهم الشرقاوى ، حرب بورسعيد ، حارة اليهود (٣) • بل ان صفع القفا التركى أو المملوكى عريضا وطويلا ثم الضرب عليه بصفعات الأراجوز يعد شكلا من أشكال المقاومة مهما كانت درجاتها المتدنية .

ورغم بساطة الحكاية التى وصفها د • على الراعى الا أنها تعكس نوع العلاقة غير المتكافئة بين الزوجة والزوج فالزوجة عليها معظم الأعباء ومن حق الزوج أن يلجأ الى الضرب لحسم الخلاف ، ثم تصوير الزوجة بأنها شخصية (نكدية) وأنها تستمتع بالضرب ثم الجنس كطريق للمصلح • وبهذه المناسبة اذا كان الأراجوز هو الزوج كما ذكر د • على الراعى فان (بخيته) (٤) هى زوجته وهى مشهورة بهذا الاسم كحرم الأراجوز •

اننا نجد شخصيات لها أبعاد نفسية ، تقدم نفسها من خلال حكاية أو موقف بسيط ومهما تدنى النص الأدبى المتواتر والمنقول والمحفوظ عبر الصدور ، نقول رغم هذا فهو يصور واقع علاقة ، ويقدم شخصيات ، ثم النهاية المقصود بها الاضحاك •

تقول الباحثة السوفيتية (تمارا الكساندروفنا) : (٥) •

القراقوز وهو تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربى ، انه الانسان الفقير المنشأ الأمى • الأخرق والحشن ، وكثيرا ما يقع فى مواقف صعبة ومع ذلك فهو لا يفقد الاحساس بالنكتة أبدا • ولقد كان هذا المهزار ، الشجاع ، الفطن الذكى والصامد أبدا أمام الصعوبات محبوب الجماهير على الدوام ، وتنطبق عليه كلمات

(٣) تسجيلات بمركز الفنون الشعبية عن الأراجوز •

(٤) تسجيلات بمركز الفنون الشعبية عن الأراجوز •

(٥) تمارا الكساندروفنا - ألف عام وعام على المسرح الغربى ص ٨٧ ترجمة توفيق المؤذن - دار الفارابى بيروت -

طبعة أولى ١٩٨١ •

(٦) فنون الكوميديا - ص ٦٠ - مرجع سابق •

والجلوس على الأرض والرؤوس مرفوعة الى أعلى نحو (العدة) وهى كل ما يتعلق بالأراجوز ويطلق على هذه العدة (اسم ملجرتا) .

والشكل الآخر عبارة عن عربة صنعت من الصاج والخلايد على هيئة قاعة مستطيلة الشكل لها مدخلان واحد فى الخلف للدخول وواحد فى أحد الأجناب للخروج ، وتقام هذه العربة على عجالات أربع وسمح بتصميمها على أن تجرها دواب .

هذا بالإضافة الى الشكل العادى للأراجوز الذى كان يحمله (الأراجوزاتى) على ظهره ويدور به فى الحواري والأزقة والقرى كما تقدم من شرح .

ويعتمد لاعب الأراجوز فى عرضه على شيئين مهمين هما العروسة والزمارة أو (الأمانة) كما يسمونها ، وهى صفارة يضعها اللاعب فى نهاية حلقة وهى تساعد على اخراج ذلك الصوت المتميز للأراجوز ، ثم يقوم اللاعب نفسه بالتحدث بصوته الطبيعي ان كانت هناك شخصية أخرى تتكلم ويغير من طبيعة الصوت ليناسب النساء والرجال . و (الأمانة) (عبارة عن قطعتين من النحاس تم ربطهما بخيط من الصوف أو القطن ومن أهم الأشياء ، قبل أن يضع اللاعب هذه الأمانة فى حلقة يجب وضعها فى كوب من الشاي الساخن أو قهوة سادة أو ليمون لازالة الصدا أو لحماية اللاعب من التسمم) ومعنى اسم الأمانة من (الأمانة) على حفظ سرها وعدم البوح بها .

ويقوم بالعرض فى الغالب لاعب واحد ، فهو يغنى ، ويمثل ، ويلعب بالعرائس ، ويبدأ العرض بأغنية يغنيها الأراجوز بصوته المميز لتمهيد الجو وعودة الناس الى الجلوس والاستماع ، وأشخاص التمثيلية اثنان أو ثلاثة وفى أحيان أخرى يمكن لثلاثة لاعبين أن يلعبوا بستة أشخاص .

ويطلق على الدور اسم (نمرة) ويوجد فى عالم الأراجوز حوالى ٤٨ شخصية وعشرات التمثيليات .

ان الأراجوز وسيلة تعبيرية قادرة على استيعاب المعانى والأفكار وايصالها للصغار والكبار ، ولفن الأراجوز لغته الخاصة كوسيلة تعبيرية قائمة بذاتها ، وهو وسيلة مشيرة وجذابة من وسائل التعليم والتثقيف ، كما أن فن العرائس عمودا ليس غريبا على الشعب المصرى فلقد عرفه فى كل عصوره منذ المصريين القدماء الى عصوره الحديثة .

وهو بالنسبة للأطفال متعة لا توصف ، ويقبلون على مشاهدته ، فيمكن عن طريقه تنوير عقولهم وهو أسهل فى تعلمهم من الوسائل التقليدية وكذلك الترفيه عنهم وهناك مؤسسات التمثيليات التوجيهية التى تقدمها العرائس الصينية فى المدارس ومنها الأراجوز ، تهدف هذه التمثيليات مباشرة الى توسيع أفق الأطفال ، وتنمية مداركهم الفكرية ، وتبث فيهم روح الطاعة وحب النظام ومبادئ الصحة والسلوك القويم .

ان الأراجوز دراما شعبية ، يعتمد فى لغته على العرائس خصوصا القفاز وهو بسيط يتنقل من حارة الى أخرى ومن قرية الى أخرى لقاء ثمن زهيد للغاية ، فلا يوجد فيه تذكرة وانما نظام (النقطة) وكل حسب قدرته - بسبب ظروفه - ككثير من فنوننا الشعبية ، والجمهور يقف على شكل دائرى أو شبه حلبة ، بسيطة فى تجهيزاته ، ولا يوجد به ستارة ، وهو بسيط كما أسلفنا فى حكاياته .

ويطلق على فن الأراجوز فى بعض البلاد مسرح الأراجوز ، وكلمة مسرح هنا تطلق على المكان وليس على الأراجوز ، أى المكان الذى يشاهد فيه دراما الأراجوز ، فالأراجوز هنا لا يعتمد على آليات وتقنيات المسرح ولا على الممثل البشرى .

وللأراجوز فى بعض البلاد دُولفون ومخرجون ، ولدينا حياة المخرج الروسى (ابرازوف) (٧) التى سجلها مع فن الأراجوز .

(لو تخيلنا (٨) دارا كبيرة للملاهى يعمل على أرضها القراد والحاوى ومسرح خيال الظل ومسرح الأراجوز ، والمحظون ، لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل

(٧) ابرازوف - مسرح الأراجوز .

(٨) فنون الكوميديا - مرجع سابق ص ٨٢ .

لا نبحث هذا الفن الشعبى ، ونعمل على احياء
شخصية الأراجوز الذى يستطيع أن يقول ويعلق
على أوضاع حياتنا الآن ؟
ولماذا لا يكتب المؤلفون نصوصنا للأراجوز ؟
ولماذا لا يقوم المخرجون باخراج هذه النصوص ؟
ولماذا لا تتبنى الثقافة الجماهيرية هذه الفنون التى
تعد من صميم عملها ؟

بندنا قرونا طويلة ٠٠ أحيانا ٠٠ وسنوات طويلة
متصلة - أحيانا أخرى - قبل أن يفد المسح
البشرى الغربى الى بلادنا على أيدي فرق أجنبية
متعددة ، ثم فى شكل فرق مصرية بنيت فى
بلادنا ، وأخرى عربية أتت لتزورنا من سوريا
ولبنان) •

بعد هذا العرض الموجز عن الأراجوز لماذا



المراجع :

- (١) مختار السويفى - خيال الظل والعرائس فى العالم - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ •
- (٢) د • على الراعى - فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى - الهلال - عدد ٢٥٨ - ١٩٧١ •
- (٣) محمد الحادم - الدمى المتحركة عند العرب - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٦ •
- (٤) تمارا الكساندروفنا لوتيتسيفا - ألف عام وعام على المسرح الغربى - ترجمة توفيق المؤذن - دار الفارابى - بيروت طبعة أولى - ١٩٨١ •
- (٥) سامى محمد حسان - دراسة حول الأراجوز - غير منشورة - ١٩٨٤ •
- (٦) د • عبد اللطيف حمزة - حكم قراقوش - الهلال - عدد ٣٧٤ فبراير ١٩٨٢ •
- (٧) س • ايرازوف - مسرح الأراجوز - ترجمة رمسيس يونان - دار الطباعة الحديثة - بدون تاريخ •
- (٨) جوزيف هوللر - مسرح العرائس - مطابع مركز التربية الأساسية فى العالم الغربى ١٩٥٩ •
- (٩) أحمد نجيب - مسرح العرائس - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٦٩ •
- (١٠) د • الراعى - الكوميديا المربجلة فى المسرح المصرى - الهلال - العدد رقم ٢١٢ نوفمبر ١٩٦٨ •
- (١١) مركز الفنون الشعبية - تسجيلات قام بها ماهر صالح وآخرين عام ١٩٦٥ •
- وهى حوار بين الباحثين وبعض لاعبي الأراجوز - رقم الشريط ٦ الوجه الثانى . وشريط آخر رقم ٨١٣ وجه أول
قام به صابر المسند وآخرون عام ١٩٧٦ بمقر مركز الفنون الشعبية ثم شريط ثالث وجه أول رقم ١٢٩ الجامع حسنى لطفى
وآخر ١٩٦١ بمقر المركز ، وشريط رابع وجه أول رقم ١٣٠ ، الجامع حسنى لطفى بمقر المركز ١٩٦١ •
- (١٢) عادل العليمى - احياء دراما خيال الظل - مجلة الثقافة الجديدة - الثقافة الجماهيرية - العدد السابع - ديسمبر ١٩٨٣ •

شرف الدين بن اسد المطري

أديب شعبي من القرن الثامن الهجري

د. ابراهيم أحمد شعلان

ترجمة حياته :

ترجع معرفتي بالشيخ شرف الدين الى الستينيات حينما كنت اقوم باعداد بحث في درجة الماجستير عن الأمثال الشعبية في مصر ، وكنت أبحث عن مجموعات الأمثال الشعبية المصرية الحديثة، وعثرت على مجموعة من الأمثال بعنوان « الأمثال العربية أو العادات والتقاليد عند المصريين المحدثين من أمثالهم الشعبية في القاهرة للشيخ شرف الدين بن اسد » وقد قام بشرحها وترجمتها الى الانجليزية المستشرق جون لويس بوركهات ونشرها في لندن ١٨٤٠ م وقد ذكر في المقدمة ان الشيخ شرف الدين من علماء القرن الثامن عشر الميلادي وبناء على هذه المعلومة كنت اعتقد ان مجموعة شرف الدين تعد أول مجموعات الأمثال الشعبية المصرية الحديثة أو هي أقرب مجموعات العصور الوسطى الى العصر الحديث .

كما وجدت ترجمة موجزة للشيخ شرف الدين وانه من علماء القرن الثامن الهجري حيث ولد ٦٧٠ هـ وتوفي ٧٣٨ هـ ودفن بالقاهرة . وقد روى عنه الشيخ صلاح الدين الصفدي مؤرخ الحروب الصليبية النصين اللذين درسناهما في هذا البحث .

وعلى ذلك فان ما بقي لدينا من اثار شرف الدين هو نص شعري وآخر نثري ومجموعة من الأمثال ترجمها بوركهات الى الانجليزية ١٨١٧م

وفي هذه الأيام قمت بترجمة شروح بوركهات على هذه المجموعة وأعدت النظر في مقدمة بوركهات وفي الأمثال نفسها فوجدت أن جملة بوركهات في المقدمة عن تاريخ حياة شرف الدين غير مؤكدة وان هذه المعلومة وصلته بطريق السماع . حيث كان يمر بفترة حرجة من حياته ولم يكن لديه الوقت للتحقيق أو التوثيق واكتفى بالسماع (١) وتبين ان هذه الأمثال تنتمي الى فترة تاريخية أكثر ايفالا في الماضي .

(١) للدقوف على المزيد يمكن الرجوع الى ترجمتي لهذا الكتاب الذي سيصدر قريباً عن هيئة الكتاب في سلسلة

Arabic Proverbs or the Manners and customs

(الآلات كتاب) وعنوانه :

of the Modern Egyptians, Illustrated from their Proverbial Sayings Current at Cairo, translated and explained by John Lewis Burckhardt London John Mworay 1830.

وأعيد طبعها ١٨٧٥ م وترجمت الى الألمانية
ويعاد طبع هذا الكتاب حتى الآن فى انجلترا .

ولا شك أن هذه النصوص إضافة الى السطور
التي ترجمت للشيخ شرف الدين يمكن أن تعطى
فكرة عن حياته الاجتماعية ونشاطه الثقافى ،
وبالإضافة الى ذلك فإن ما ذكره القدماء من أن
الشيخ شرف الدين صنف عدة مصنفات فى
النوادر والأمثال وغيرها مما يتعلق بالمصريين
يمكن أن يكشف ويترجم لحياة شرف الدين ،
كما يمكن أن يلقي أضواء كاشفة على موقفه
من التيارات الفكرية السائدة ووضع
الاجتماعى ، كما أن تراثه - على قلته -
يكشف عن نزوعه الواضح الى الحياة الشعبية
وعن وجود تيار شعبي مؤثر فى هذه
الفترة المبكرة يجب أن يعاد رصده ودراسته ،
ويغلب على الظن بأن مجموعة الأمثال تعبر
مباشرة عن فترة حياة شرف الدين التي امتدت
٦٨ عاما ، كما أن هذه المجموعة يمكن أن تمدنا
بكثير من عناصر أفكار ومبادئ واتجاهات
شرف الدين .

**جاءت ترجمة شرف الدين فى كتاب فوات
الوفيات وفيه يقول (١) « شيخ ماجن متهتك
ظريف خليع يصحب الكتاب ويباشر الندماء
ويشيب فى المجالس على القيان » . ويقول
صاحب الدرر الكامنة (٢) « ٠٠ وسلك فى
المجون مسالك لم يسبق إليها » . هاتان الفقرتان
هما مفتاح شخصية هذا الكاتب وتعبران عن
خط اجتماعى سار عليه مجموعة من أدباء هذه
الفترة وأفرز نوعا من الأدب هو أدب التحامق
والظرف والحلافة والفكاهة . فقد أفرز هذا العصر
مجموعة من الأدباء اشتهروا بالمجون والدعابة
والنكت الغريبة والنوادر العجيبة وتآليف
الأشعار الشعبية من نوع البليقات أو المواليا
والازجال ومنهم من أطلق طباعه على التكدي (٣) .
وفى هذا الجو عاش شرف الدين وبين**

الظرفاء تعانى النشر والنظم أدبا وتآلفا فيقول
صاحب الدرر الكامنة « وعمل على طريقة ابن
مولاهم فى الصنائع فكان كتابه اضعاف الكتاب
الأول وفيه مائتا صنعة للنساء خاصة وله من
البلايق والمشاشاة والزوائد ما هو مشهور عند
لطفاء المصريين » ويقول صاحب الوفيات انه
سجل عدة مصنفات فى شاشات الخليج والزوائد
التي للمصريين والنوادر والأمثال .

وهذه الاشارات تبين اتجاهاته الفكرية وهى
تسير فى خطين واضحين :

الأول : اتجاه أدبى بحث من شعر ونثر
ورغم انه لم يبق من شعره الا القصيدة التي
درسناها فإن الاشارات التي ذكرها القدماء
تبين خطه الشعرى وأسلوبه فى النشر .

الثانى : اتجاه الاجتماعى يتضح ذلك من
اهتمامه الواضح بالشخصية المصرية حيث ألف
- كما يقول القدماء - فى الزوائد والنوادر
والأمثال المصرية كما ألف كتابا فى الصنائع
فاق به ابن مولاهم ويتضمن المهن التي اشتهرت
بها النساء وكتب مصنفات فى شاشات الخليج .

ولعل أبرز ما يمكن أن يلاحظ على مؤلفات
شرف الدين انه وجه اهتمامه الى رصد الثقافة
الشعبية كالزوائد والنوادر والأمثال عند
المصريين واهتمامه بالأشعار الشعبية وغيرها مما
هو مشهور بين لطفاء المصريين، ولاشك ان متابعة
نصوصه المتبقية رغم قلتها تؤكد أن شرف الدين
كان يعيش حياة شعبية بين العامة والجماهير
ويسجل لهم ، كما اتصل بثقافتهم وعصره وكبار
رجال القوم مادحا لهم ، ويقول صلاح الدين
الصفدى انه كان يتعامل مع الاكابر يمدحهم
وينال جوائزهم ، كما ان صلاح الدين الصفدى
قابله غير مرة بالقاهرة وجالسه على الخليج
بشق الشعبان سنة ٧٢٨ هـ وسمع منه حكاية
النحوى والاسكافى وروى عنه قصيدة عن شهر
رمضان من ٢٧ بيتا التي قمنا بدراستها .

(١) فوات الوفيات - ابن شاکر الکتبى تحقیق محمد
محبى الدين عبد الحميد العلم رقم ١٥٩ ج ١ ص ٣٨١ طبع
مکتبة النهضة المصرية .

(٢) الدرر الكامنة فى أعيان المئة الثامنة / العسقلانى

(٣) للوقوف على هؤلاء يمكن الرجوع الى النجوم الزاهرة

٨٥٢ هـ ج ١/٥٥ ، ١١٨ ، ١٢٩ - طبع ١٩٦٦ .
ص ٧ ، ٨ والدرر الكامنة ج ١ وشذرات الذهب ج ٥ .

العربية لأول مرة فى كتاب يصدر قريباً واستكمالا لهذه الدراسة نقدم هذا البحث حول النصين الآخرين النثرى والشعرى .

النص النثرى :

لم يبق من نثر ابن أسد غير هذا النص الذى بين أيدينا وهو يمثل اتجاهها خاصا يختلف عن أسلوب المقامات ذلك أن المقامات تعتمد على موضوع الكديه وتدور حول الشحاذين وحيلهم فى جمع المال أو موضوع التعليم أو الزهد والوعظ أو موضوعات الشعر بشكل عام أما من الناحية الفنية فهي تتوسل ببعض المقومات القصصية كالحبكة والشخصية والعقدة وشكل من أشكال الصراع . . الخ بينما نجد ان النص الذى ندرسه يفتقد هذه المزايا ويفتقر الى فنيات المقامة ، كما أن هذا النص يختلف عن الأحاديث التى ذكرها الجاحظ كأحاديث الكدية وأحاديث ابن دريد ولكنه بشكل عام ليس متفردا لا فى الموضوع ولا فى الشكل . فالنص عبارة عن حكاية بسيطة لمشهد قد يكون حقيقيا أو منتزعا من الواقع وقد يكون خياليا ومع ذلك فهو يحمل دلالات اجتماعية وثقافية ولغوية من العصور الوسطى وفكرته بسيطة تدور حول طلب من أحد النحاة واسكافى يجب على هذا الطلب كل منهما بطريقته الخاصة وبناء على تصوره للطرف الآخر . يقول النص فى الجزء الأول منه :

« اجتناب بعض النحاة ببعض الاسماء كقوله فقال له : أبيت اللعن واللعن ياباك ورحم الله أمك وأباك ، وهذه تحية العرب فى الجاهلية قبل الاسلام ، عليك أفضل السلام والسلام ، ومثلك من يهز ويكرم قرأت القرآن والتفسير والعنوان والمقامات الحريرية والدرة الالفية وكشاف الزمخشري وتاريخ الطبرى وشرحت اللغة والعربية على سيموية ونفطوية والحسن بن خالوية والقاسم بن كميل والنضر بن شهيل (١) وقد دعتنى الضرورة اليك وتمثلت بين يديك لعلك تتحفنى من بعض حكمتك وحسن صنعتك بمنعل يقينى الحر ويدفع عنى الشر وأعرب لك

وبشكل عام فإن مؤلفاته تهتم بالطرائف وتعتبر عن الحياة الشعبية واسلوبه مطبوع أقرب الى أساليب الأحاديث اليومية التى لم تخضع للصقل والتجويد وقصيدته خير مثال على ذلك كما انه خلط نوادره وأمثاله بأشعاره وهو بذلك يمثل تيارا أدبيا غزته الأساليب الشعبية وابتعدت به تلقائيا عن النزعة الخيالية التى تجذب المثقف وتستهوئ خياله ، وإلى جانب هذا اللون الغالب نجد انه كان يكتب المقامات بطريقة المتعلمين والمدرسين والنص النثرى خير مثال على ذلك وهذه الأزواجية الأسلوبية تظهر بشكل واضح فى مجموعة أمثاله الشعبية فهى تحتوى على الكثير من الأمثال الشعبية السائرة وتحتوى أيضا على مجموعة لا بأس بها من الحكم والأمثال العربية القديمة والأقوال السائرة وهذه ولا شك تسربت اليه من مطالعته أو من العلماء الذين خالطهم ، وقد جذبت مؤلفاته كل الفئات المثقفة والشعبية أو بمعنى آخر كانت ثقافته وابداعاته تسير فى اتجاه صاعد واتجاه نازل أو الراق الأعلى والراق الأدنى كما يقول علماء الاجتماع .

تراث شرف الدين

جاء فى كتاب فوات الوفيات لابن شاکر الكتبى (١) ان الشيخ صلاح الدين الصفدى حكى حكاية منسوبة للشيخ شرف الدين بن أسد المصرى كما انشد له قصيدة من نوع البلايق عن شهر رمضان فى ٢٧ بيتا وان الشيخ شرف الدين ذكرهما بينما كانا يتسامران على الخليج بشق الثعبان سنة ٧٢٨ هـ . أما الأثر الثالث الذى خلفه شرف الدين فهو مجموعة من الأمثال الشعبية لم يبق منها الا ٧٨٢ مثلا وقد جمعها الشيخ شرف الدين فى كراسات عثر عليها المستشرق السويسرى جون لويس بوركهارت ونشرت بعد مماته فى لندن ١٨٣٠ ثم أعيد طبعها فى سنة ١٨٧٥ وترجمت الى الألمانية وقد قمنا بدراسة هذه الأمثال وترجمتها الى

(١) فوات الوفيات / ابن شاکر الكتبى / تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ص ٣٨٢ .

(١) من مؤلفى الأمثال توفى ٢٠٤ هـ / الأمثال العربية القديمة / رودلف زلهاييم ترجمة د . رمضان عبد التواب

طبع بيروت ١٩٨٢ ص ٨٣ وقد نقل عنه المبدانى .

عن اسمه حقيقيا لا تخذك رفيقا . فيه لغات مؤتلفه على لسان الجمهور مختلفة ففي الناس من تنه بالمداس وفي عامة الأمم من لقبه بالقدم واهل شهر نوزة سموه بالسرموزة . واني اخاطبك بلغات هؤلاء القوم ولا اتم على في ذلك ولا نوم والثالثة به أولى . واسألت أيها المولى أن نتحفتى بسر موزة (١) أنعم من الموزة وأقوى من الصمون وأطول عمرا من الزمان خالية البواشي مطيعة اخواشي لا يتغير على وشيها ولا يروغنى مشيها لا تغلت أن وطئت بها جروفا ولا تنقلب أن طحت بها مكانا مخسوبا ، لا تتلوق من أجلى ولا يؤلها ثقل ولا تمرق من رجل ولا تنفرج ولا تنزعج ولا تتلوق ولا تنبعج ، ولا ثقب تحت الرجل ولا تنلزع بغير القحل ، ظاهرها كالزعران وباطنها كشقائق النعمان ، أخف من ريشة الطير شديدة البأس على السير طويلة الكعاب عالية الاعتاب ، لا يلحق بها التراب ولا يعرفها ماء السحاب تصر صرير الباب وتلمع كالسراب واديمها من غير جراب جلدها من خالص جلود المزم ما لبسها ذليل الا افتخر بها وعز مغرزة كخز الخرفوش وهي أخف من النقوش مسمرة بالحديد منطقة ثابتة فى الأرض الزلقة . نعلها من جلد الايلة الغمير لا الفطير وتلوز بالنزر الحقير » .

الى هنا تنتهى فقرة النحوى فى هذا النص وهى تدور حول وصف الحذاء الجيد ومميزاته وأسمائه المختلفة كما تتضمن ثقافة النحوى بشكل عام .

والفقرة فى مجموعها عبارة عن ضرب من الأدب الانشائي الذى لا يهتم كثيرا بالموضوع ولكنه يركز أساسا على استعراض الأساليب أو الثروة الأسلوبية أن صح هذا التعبير فالنحوى يريد حذاء متينا ومناسبا ومريحا أو فى كلمتين « حذاء جيدا » هاتان الكلمتان بما تؤديان من معنى نثرهما النحوى فى ٢٥٢ كلمة بداهها بالدعاء ثم تباهى بالثقافة وحشد فى الفقرة مزيدا من التشبيهات والمحسنات ولجأ الى استعراض الصور البيانية واستخدم فى بعض الأحوال فنيات التشخيص والتصوير . كل هذا

بشكل يدل على الافراط الذى بلغ حد التفريط فالهدف الأول لم يكن حتى الاستعراض اللغوى ولكن السخرية والاستهزاء .

أما الفقرة الثانية ففيها يجيب الاسكافى على ما سبق فيقول :

« فلما أمسك النحوى من كلامه وثب الاسكافى على أقدامه وتمشى وتبختر وأطرق ساءة وتفكر وتشدد وتشمر وتحرب وتنمر ، ودخل حانوته وخرج وقد داخله الحنق والحرص فقال له النحوى : جئت بما طلبته ؟ قال : لا بل بجواب ما قلته فقال : أخبرك أيها النحوى ان البشر سابخورى شططاب المتقول والمتعيب من جانب الشر شكل والديوك تصهل كنهيق زقازيق الصولجانات والخرفوق هو الفرتاح بيض القرقيطق والزعرير حواحلبتوا وباخير من الطير تجنح بشمر دلوخاط الركبكوا شاع الخبرير يجفوا الترتاح بن بينو شاح على نوى بن شهيدوخ على لسان القروان مازلوخ انك كيت أرض برام المتلطح بالشمر دكند مخلوط بالزبيق بجبال الشمس مربوط فلعل بشعلعل مات الكركبدوس ادعوك فى الوليمة ياتيس تسياحمار بهيمة اعيدك بالزحزاح وابخسرك بحصى لبان المستراح وأرقيك برقوات مرقاه قرقرات البطون لتخلص من دار البرسام والجنون ونزل من مكانه مستغيثا بجيرانه وقبض حية النحوى بكفيه وخنقه باصبعيه حتى خر مغشيا عليه وبربر فى وجهه وزمجر ، ونأى بجانبه واستكبر وشخر ونخر وتقدم وتأخر . فقال النحوى : الله أكبر الله أكبر . ويلك يا هذا العقان ، قال من هذا الهديان والسلام » انتهى .

وعندما انتهى النحوى من كلامه فهم الاسكافى ان النحوى لا يعنى بكلامه الحذاء الجيد ولكنه ربما يستعرض لغته بهذه الحذقة ويحاول أن يوقع الاسكافى فى العجز عن الرد ، يدل على ذلك قوله فى النص « جئت بجواب ما قلته » ثم يقول له : قل وأوجز وسجع وأرجز أو ربما من خلال هذا التحجر يريد أن يسخر من الاسكافى للاختلاف الفكرى والطبقى بينهما . أما الاسكافى فكان رده ضربا من الخلط

(١) السرموز : نوع من الأحذية مركب من « سر » أى فوق و « موزة » أى الحف والسر موزة والسرموزة والسرموز

لغات فيه (هامش النجوم الزاهرة ١٨/٨ نقلا عن كتاب (الألفاظ الفارسية المصرية) .

والتخليط الذي لا يلجأ الى تغيير بنية الجملة واعادة تركيبها ولكنه يدخل الى بنية الكلمة . فقد حشد في اجابته مجموعة من التركيبات التي لا وجود لها ولا يحكمها منطق وهي تشبه الهذيان مثل :

البشر سابعورى - شطبباب المتقوئل -
الشرشئكل - الخرفسوق - الفرتاح - بيض
القرقيطق - الزعزير حواحلبتوا تجنح بشمر
دلوخاظ - الركبكوا شاع الخبشير - يجفوا
الترتاح بن بينو شاخ على نوى بن شهيدوخ -
مازلوخ - الشمردكند فلعل بشعلعل -
الركبكدوس . الخ .

وقد يعبر رد الاسكافي عن البراعة في استخدام الألفاظ والانسياق وراء الغريب على طريقة « خالف تعرف » وربما يقال ان هذه الكلمات الغريبة والتراكيب التي لا معنى لها لا تستهدف الا البراعة في الاغراب أو تخليق الكلمات ، وقد يتفق هذا مع الاتجاه العام السائد في هذه الفترة ، أو أن النحوى أراد أن يصطاد الاسكافي من نقطة ضعفه فرد الاسكافي سهمه الى نحره أو كما يقول المثل الشعبي « تيجى تصيده يصيدك » وهي على كل حال مجموعة من الاحتمالات التي يدل عليها هذا النص كل منها ليس بعيدا عن النص .

المحيط الاجتماعي للنص

جاء في ترجمة الشيخ شرف الدين انه كان ماجنا ظريفا يصحب الكتاب ويعاشر الندماء ويشبب في المجالس على القيان . وهذه الفقرة يمكن أن توضح الرؤية الاجتماعية لهذا النص فشرف الدين يمثل خطأ أدبيا سار عليه مجموعة من أدباء هذه الفترة وهو أدب الظرف والفكاهة وقد عاصر الكثيرين ممن اشتهروا بهذا الضرب كابن دانيال صاحب طيف الخيال وابن شسكر وعلام النورى وابن قاضى الجبل وغيرهم وقد اشتهر شرف الدين بهذا الضرب وبرع فيه ونسبت له نوادر كثيرة وهذه الروح الفكاهية لازمتها طوال حياته فقد ذكرت هذه الحكاية سنة ٧٢٨ هـ أى

عندما قارب على الستين من العمر وقد حكاها فى جلسة من تلك الجلسات التى تعودها المصريون للسمر بعد صلاة العصر تدلنا على ذلك اشارة صلاح الصفدى الذى يقول فيها « وضع حكاية حكاها لى بالقاهرة المحروسة ونحن على الخليج بشق الشعبان (١) وهو نص يرتبط بالترويح والترفيه وقضاء أوقات الفراغ .

ومن ناحية أخرى فان شرف الدين كان يعنى موقفا معينا من فئة مهمة من العلماء والمتفنيين وهي فئة النحاة ، وهذا الموقف المغلف فى شكل حذائه إنما هو موقف شخصى من شرف الدين لهؤلاء الناس . فشرف الدين لم ينتظم فى التعليم المدرسى فقد تعلم بالطبع لا بالعلم (٢) ولم ينتظم فى دراسة النحو ولكنه تثقف بالسليقة ومن ثم فقد كان يرى فى علم النحو قيودا على حرية التعبير واعتسافا فى الحكم على النصوص، كما كان يرى ان التصلب والتشدد الذى يمارسه النحاة إنما هو سفسطة وغباء . والحكاية بهذا تعنى هجوما وتعريضا شخصيا صيغ فى قالب خيالى ساخر فيه ايلام وقسوة . ولا شك ان معالجة هذه المواضع من شأنه أن يشير بوضوح الى رأى العام السائد فى ذلك الوقت بالنسبة لبعض الطوائف ومنها طائفة النحاة ، وكذلك الاخلاق العامة بين الناس فضلا عن المواهب الخاصة التى كان يتمتع بها شرف الدين من ظرف وسخرية وتحامق .

الجوانب الفنية للنص :

ان الأساس الفنى لهذه الحكاية هو الخيال الذى لا يبدو أن يكون فى هذه الحالة من توليدات المرح والتسلية ، والحكاية مع ذلك ليست مفرقة فى الخيال ولكنها قد تكون بين بين أو تتراوح بين الحقيقة والخيال ، وهي ليست خيالا مجنحا ولكنه خيال الواقع والممارسة اليومية والتعامل بين البشر ، ولذلك فان الهزل والاضحاك فيها لا يقوم على التهويل أو تدبير الحيل أو تصوير المشاهد الهزلية وان ظهر بعضها بين الحين والآخر على استحياء ، فهذه العناصر كلها ليست هدفا فى هذه الحكاية ، ولكن الهزل هنا يقوم على فكرة

(١) انظر فوات الوفيات - العلم رقم ١٥٩ ص ٢٨١ .

(٢) الدر الكامنة / بن حجر ج ١ .

اساسية تتمثل في التناقض ، فكل الجوانب الفنية تعتمد على هذه الصورة ويمكن أن نرى التناقض فيما يأتي : -

١ - التناقض في سلوك النحوي بقصد إبراز متحجر والتصلب وفساد التقدير والاسراف في السخف في سلوكه مع الاسكافي ، وهذا يخالف ما ينبغي أن يكون عليه النحوي من رجاخة وحسن تصرف .

١ - التناقض بالنسبة للاسكافي الذي أجاب بتعابير عديمة المعنى وإن دلت على براعة في تركيب الحروف لا يقوى عليها الا عالم مثقف مدرك للغة ، ومن المستبعد أن تنسب هذه البراعة الى هذه الفئة من الناس المعروفة بالجهل والسوقيه والتخلف والفقر .

٢ - التناقض بين الشخصيتين أو هو التناقض بين العلم والجهل حتى ان الامور قد اختلطت فلم نعد - في هذا النص - نفرق بين النحوي الذي يمثل العلم والثقافة والاسكافي الذي يرمز للجهل والتخلف .

ان هذا التناقض بين هاتين الشخصيتين هو محور الارتكاز أو هو جوهر الصراع ، والصراع هنا عبارة عن الذوق وعدم الذوق أو التمييز وعدم التمييز والتعجب ان عدم التمييز أو عدم الذوق منسوب الى هذه الحكاية للنحوي الذي كنا نتصور انه عاين هذا تماها وكان رد الفعل هو ذلت الصراع ، ينسى عند الاسكافي ان الذي كان يعاني من السخف والصيق صوره لنا شرف الدين بطريقه كاريكاتورية ساخرة فقال « وثب الاسكافي على اقدامه وتمشى وتبخر وأطرق ساعة وتفكر وتشدد وتحرب وتتمر ودخل حانوته وخرج وقد داخله الحنق والحرص » ثم يقول في نهاية الحكاية « ونزل من دكانه . . مستعينا بجيرانه وقبض لحية النحوي بكفيه وخنقه بأصبعيه حتى خر مغشيا عليه وبربر في وجهه وزمجر ونأى بجانبه واستكبر وشخر ونخر وتقدم وتأخر . . » وهي مشاهد كاريكاتيرية ساخرة يمكن للكاميرا أن تصورها لتبرز الانطباعات والصراعات النفسية للاسكافي .

أما الجانب الآخر من السخرية والهزل فهو في حديث النحوي الذي يتحدث فيه عن انفعال ومحاسنها واسمائها مما لا يحسن الحديث عنه او لا يحسن الكتابة عنه لأنه يتنافى مع الذوق ولا ترتاح اليه الأذن أو الذوق العام ، والغرض الاساسي من هذا الهزل هو الفكاهة الصفرية والتعريض الذي يكشف مرارة الواقع والاسراف في السخف وجفاء الطبع مما لا يتفق مع طبيعة المثقفين وكانت ردود الاسكافي امعانا في التعريض بسخافات النحوي وحذلقته .

أما لغة النص فهذه الحكاية لا تختلف عما كانت تستهدفه المقامات من كلف بالأسلوب واعتماد بالمحسنات اللفظية دون اسراف أو تخلف . والمقصود من استخدامها هو الترويح والترفيه أو كما يقول ابن نافيا في تقديمه لمقاماته العشر « إنما هو تصرف في العبارة وراحة من تعب الجد الى ملح البلاغة (١) وفي هذا السياق يمكن ملاحظة اللجوء الى التلاعب بالألفاظ « أبيت للعن واللعن ياباك » واستخدام الفقرات المسجوعة ولصور البيانية ، وهذه الصاهرة ليست قاصرة على فن المقامات ولكنها شملت كافة الكتابات الديوانية والاخوانية والادبية والمذهبية في مصر .

وعلى هذا فيمكن أن يقال ان هذا النص هو طبعه في اتجاه أدبي ميز أدب انصاف الوسطى عامة « المملوكية والعثمانية » والأدب المصري خاصة ، فإذا أضفنا الى ذلك الموقف الفداهي الذي بان في فيقهة النحوي وتصلبه أصبح أدبا مصرياً خالصا يحمل روح المصريين وسخريتهم وظرفهم وتلميحاتهم التي يهتمون بها أكثر من التصريح .

الشعر :

يقول ابن شاعر في كتاب فوات الوفيات عن شرف الدين انه خلف كثيرا من البلايق والأزجال والموشحات وغير ذلك ، وانه كان عاميا مطبوعا وقد خلط نواذره وأمثاله بأشعاره

(١) فن المقامات في الأدب العربي / عبد الملك مرتاض ص ١٨٦ طبع الجزائر ١٩٨٠ .

ولكن لم يبق من هذا الا القصيدة التي ندرسها
ونحن نسجل هذه القصيدة بكاملها لأنها تدل
على أشياء وقضايا ترتبط بالفترة الزمنية التي
وجدت فيها ، وقد جاءت هذه القصيدة على لسان

رمضان كلك فتوة
وأنا ذا الوقت معسر
حتى تروى الأرض بالنيل
وأعطيك الدرهم ثلاثة
وان طلبتني ذا الوقت
فامتهل واربح ثوابي
وتخليني أسقف
لك ثلاثين يوم عندي
وان عسفتني ذى الأيام
وانكرك واحلف وأقول لك
واهرب واقعد فى قمامة
وآجى فى عيد شوال
والا خذ منى نقدية
صومى من بكرة للظهر
وأصوم لك شهر طوبة
ايش أنا فى رحمة الله
أنا الا عبد مقهور
من زبون نحس مثلى
انت جيت فى وقت لو كان
هون الأمور ومشى
وخذ ايش ما سهل الله
الى خذ منه عاجل
ذى حرور تذيب القلب
وأنا عندي أى من صام
ذاك يكون الله فى عونـه
وجميع كلامى هذا
والله يعلم ما فى قلبى

الشيخ صلاح الدين الصفدى وقد أنشدها
لابن شاعر الكتبي (١) وموضوع هذه القصيدة
شهر رمضان وكان الشيخ صلاح الدين قد
سمعها من شرف الدين نفسه تقول القصيدة :

وصح دينك عليه
واشتهى الارفاق ليه
وبباع القرط بدرى
وأصوم شهرين وما ادري
فأنا أثبت عسرى
ولا تربحنى خطيه
طول نهارى للعشيه
اصبر عليك المثل مثلين
ما اعترف لك قط بالدين
انت من أين وأنا من أين
أو فى قلالي بوشية (٢)
وأستريح من ذى القضية
فى المعجل نصف رحلك
وأقاسى الموت لأجلك
ويكون ذا من فضلك
من أنا بين البريعة
تحت أحكام المشية
رمضان خذ ما تيسر
الجنيد فى مثلوا أفطر
بعجل ولا تقصر
ما الزبونات بالسوية
وامهل المعسر شوية
ونهار أطول ملعام (٣)
رمضان فى هذى الأيام
ويكفر عنه الآثام
بطريق الضحكية
والذى لى فى الطوية

(١) فوات الوفيات / ابن شاعر / تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ص ٣٨١ - طبع مكتبة النهضة المصرية .

(٢) هكذا ولم نعر على تعريف لهذه الكلمة وربما كانت اسما لعلم أو مكان أما كلمة قلالي فربما كانت من القلل وهي

قدر من الفخار المشهور .

(٣) من الغام .

والقصيدة كما هو واضح تتكون من ٢٧ بيتاً منها ١٢ ثنائية الأبيات ، ١٥ ثلاثية الأبيات أما الأبيات الثنائية فهي تسير على قافية واحدة وهي حرف الهاء والأبيات الثلاثية تختلف من ثلاثية إلى أخرى - والنواضح أيضاً ان هذه القصيدة لا تستقيم قراءتها بالعربية أو لا تدخل الوزن الخليلي لأنها بالعامية التي تعتمد على الجانب الصوتي أولاً ولا تهتم بالرسم العربي ولكن يمكن أن يتضح وزنها عند قراءتها بلهجتها بالادغام والحذف والدمج . . الخ من ذلك البيت :

من زبون نجس مثلي رمضان خذ ما يتسر

هذا البيت لا يستقيم الا اذا حدث تعديل في كلمة رمضان فتصبح رامنن أى نقل المد قبل النون الى ما بعد حرف الراء .

أما البيت :

هون الأمور ومشى بعجل ولا تقصر

فلكى يستقيم ان وزن لابد من تشديد الشين في كلمة « مشى » ومد بانكسرة بعد حرف الباء نى كلمة « بعجل » وتشديد الصاد في كلمة « تقصر »

أما البيت :

وأعطيك الدرهم ثلاثة وأصوم شهرين وما ادري

اسم طائر لريشه ألوان مختلفة وله صوت شجي وكانت هذه البلايق تنشد بالفاظ شعبية وقد فتن الشعب بهذا اللون الجديد حتى أصبح هو أظهر الفنون الأدبية المصرية في عصر المماليك بجانب فن الموشحات (١) وربما كان هذا الفن عبارة عن أغنية شعبية هزلية (٢) أو هو نوع من التواشيح العامة التي كانت شائعة في بلاد الشام (٣) .

فهذه القصيدة تقع ضمن تيار أدبي شعاع في مصر وفي بلاد الشام وهو تيار غزته - الأساليب الشعبية حاملة أفكارها وتصوراتها وابتعدت به تلقائياً عن النزعة الخيالية التي تجذب المثقف الى أجواء شعورية خاصة وتحليقات جمالية محددة ، ومع ذلك فان حظها من الخيال ليس قليلاً اذا نظرنا اليها من زاوية الرؤية الشعبية فنحن نلمس فيها المشاعر والأحاسيس ونلمس فيها العفوية أو التلقائية التي لم تخضع

فلابد من تعديلات عند النطق في كلمة « وأعطيك » « فتصبح » « وعطك » وكذلك كلمة « وما ادري » فتصبح ومدري ولا شك ان هذه كلها منطوقات شعبية تتفق مع اللسان العامي الذي لا يشبع مخارج الحروف مثل الكتابة ولكنه لظروف كلاميه ولسانية واجتماعية يلجأ الى الحذف والادغام ويهتم بالنطق فالأذن هي مقياس صحة الوزن ، ونحن ندرك ان الأذن المصرية تهتم بالوزن والتناسق الصوتي وقد يساعد على ذلك الحركة والاشارة مما يضبط الوزن والايقاع من النغم . والكلام والوزن العروضي في هذا اللون لا يتضح الا من خلال العناصر الأخرى كالموسيقى والنغم اللازم لاستلطاف الصوت .

معنى ذلك أننا أمام قصيدة شعبية تنتمي الى ذلك اللون الشعبي الذي استحدثه شعراء العصر الفاطمي وأطلقوا عليه اسم « البلايق » وهو

(١) الحياة الفكرية والأدبية بمصر من الفتح العربي حتى آخر الدولة الفاطمية - د محمد كامل حسين ص ١٤٨ سلسلة « الألف كتاب » طبع سنة ١٩٥٩ .

(٢) النجوم الزاهرة ١٣٩/٩ نقلا عن دوزي .

(٣) المصدر السابق ٣٧٨/٧ .

لفصل والتجويد ، ولهذا فاننا نتعامل مع هذه القصيدة من زاوية الارتباط بينها وبين عناصر الزمان والمكان والبيئة ذلك أن الشعر الشعبي لا يهتم كثيرا بالجوانب الفنية لغوية كانت أو خيالية بقدر ما يهتم بقضايا المجتمع ، وبالنسبة لهذه القصيدة فإن أهميتها تبدو في تضرر بعض فئات الناس من الصيام في فترة الحر الشديد تنسيق الفترة الزمنية للقصيدة :

من الإشارات الموجودة في القصيدة يمكن تحديد الفترة الزمنية التي كتبت فيها القصيدة بالنسبة للتقويم العالمي وبالنسبة لسن الشاعر . فقد أشار الشاعر إلى أن رمضان كان في شهر الحر فقال :

في حرور تذيب القلب
ونهار أطول من ليل
وأنا عندي أي من صام
رمضان في هدى الأيام
ذلك يكون الله في عون
ويكفر عنه الآثام

ففي هذه الأبيات إشارتان أحدهما : النهار الأطول من العام والثانية : مجيء رمضان في فترة الحر ومن متابعة جدول تحويل السنين الهجرية إلى سنين ميلادية (٤) . يمكن معرفة أن هذه القصيدة قيلت بين ٦٩٣ هـ ، ٦٩٨ هـ ذلك أن رمضان في هذه السنين يوافق أواخر يونيو ويوليو حتى العشر الأوائل من أغسطس وهذا التاريخ يوافق ١٢٩٣ م - ١٢٩٨ م وفي هذه الفترة أطول أيام الصيف . وأشد أوقات الحر ، كما أن هذه الفترة - من منتصف يونيو إلى منتصف يوليو - توافق شهر بؤونة القبطي حيث تكون الأرض خالية من الزراعة أو بالتعبير الريفى « شراقى » وفي انتظار الفيضان وقد جاءت إشارة واضحة على هذا في قوله :

حتى تروى الأرض بالنيل
ويباع القرط بدرى
ولما كان شرف الدين ولد في ٦٧٠ هـ في تبين لنا أنه قالها في شبابه وهي فترة التكوين الثقافي ولذلك جاءت مختلفة الصياغة عن النص النثرى الذى يدل على طول باع بالعربية والذى سجله الشيخ صلاح الصفدى ٧٢٨ هـ وقد كان شرف الدين في سن الستين .

المستوى الاجتماعي للشاعر في القصيدة :

تكشف القصيدة عن أن الشيخ شرف الدين لم يكن ميسور الحال وأنه كان فقيرا وظاهر ذلك بوضوح في القصيدة . فقد ترددت كلمة معسر عدة مرات في أبيات متقاربة في القصيدة منها في هذا البيت :

وأنا في ذا الوقت معسر
واشتهى الرفاق ليه
ويلاحظ أن الفقرة الثانية تعبر عن المسكنة والاستعطاف ويقول :

وخدايش ما سهل الله
ما الزبونات بالسوية
الى خذ منه عاجل
وامهل المعسر شوية

ولا شك أننا إذا أمعنا النظر في اتجاهات التعبير سنجد أن المشكلة بالنسبة للشاعر لا توجد في رمضان ولكن مشكلته الحقيقية هي مشكلة مادية وربما استندان مبلغا من المال من أحدهم وجاءه صاحب الدين يطالب بدينه فما كان من شرف الدين إلا أن يرجو ويستعطف ويطلب الفرق والا يساويه الدين بالغير ، والزبائن ليسوا سواسية في قدرتهم على رد الدين ، مما يدل على الحالة النفسية التي كان يعانها ، بل أنه يهدد الدائن بعدم الدفع إذا تشدد في طلبه فيقول :

وان عسفتنى ذى الأيام
ما اعترف لك قط بالدين

(٤) سيرة القاهرة - ستانلى لين بول ترجمة د. حسن إبراهيم حسن وآخرين - طبع ١٩٥٠ القاهرة ص ٢٦٩ .

وانكرك واحلف وأقول لك

أنت من أين وأنا من أين

وأهرب واقعد في قمامة

أو في قلالي بوشية

بالضيق والاختناق مما يزيد من عذابهم، و
الناس من لا يقدر على مشاق الصيام ومنهم شر
الذين لدى عاش في تيار المجون ولذلك أخذ
يستعطف رمضان ليؤجل هذه الفريضة الى شه
طوبة فلجأ الى صنوف الحيل لطلب التأجيل
او تقسيم اليوم أو دفع البدل النقدي أو ح
التهديد بعدم الصوم وليكن ما يكون .

الأسلوب :

وأول ما يمكن ملاحظته ان القصيدة حوارية
رغم انها تفتقد الشكل التقليدي لاسلوب الحوار
« قال ، قلت ، » والحوار في القصيدة علم
الرغم من ذلك مفهوم من خلال استعمال
ضمير المتكلم وضمير المخاطب ، وهذا الضمير
قد يكون متصلا وفي بعض الأحيان قد يكون
منفصلا مما يؤكد أن الخيال هنا يميل الى
التشخيص ولتصوير المادى . بل ان الفنية في
القصيدة الشعبية وفي هذه القصيدة بالذات
ليست في الخيال المجنح ولا في التراكيب
الاسلوبية المدرسية ولا في عمق الفكرة فهذه
العناصر كلها مفتقدة تماما ، ولكنها تبرز في هذا
الحوار الطبيعي التلقائي وفي استخدام الأساليب
الشعبية التي صارت في مستوى الحكم واتخذت
شكل فقرات محفوظة ومتكررة في لغة الناس
اليومية منها :

« مشى بعجل » ، « طول النهار للعشية » ،
« أحلف وأقول لك » « من بكرة للظهر » ، من
فضلك « لا تربحنى خطية » ، يكون الله في
عونه » ، « ايش أنا في رحمة الله » ، « الله يعلم
ما في قلبي » .

فهذه الفقرات الأسلوبية التي تنساب ببساطة
ويسر في القصيدة مما يميز الأدب الشعبي
المصري منذ القديم ، هذا الأدب الذي يعتمد في

ويبدو من القصيدة ان شرف الدين له علاقة
بالريف أو أنه كان يمتلك قطعة من الأرض
الزراعية لأنه يطلب من الدائن امهانه حتى تروى
الأرض ويباع القرط . وإذا رجعنا الى ظروف
القاهرة في هذه الفترة لوجدنا ان الحياة لم تكن
مدنية بالشكل المعروف ولكنها كانت مزيجاً
من الريف والحضر بل ان الطابع الريفي هو
الغالب من حيث الزراعة والحيوانات الريفيه
ودواب الحمل ، وتوجد في النجوم الزاهرة
اشارات الى طبيعة وشكل هذه الحياة اليومية
في القاهرة فقد قال صاحب النجوم « ولم يوجد
أحد ليشترى القرط الأخضر ولا من يربط عليه
خيوله (١) فقد كان القرط من أهم السلع
في ذلك الوقت - مثلما هو الآن - لأنه غذاء
الدواب التي كانت وسيلة المواصلات الوحيدة
داخل القاهرة وخارجها وكان غذاء الخيول التي
كانت عماد الحروب والفروسية ، ولمعرفة أهمية
القرط يكفي أن نشير الى أن البلوى المغربي قدر
الجمال في القاهرة في القرن الثامن الهجري بمائتي
ألف جمل ، أما الحمير فبلغت عددا كبيرا لأنها
قامت بدور سيارات الأجرة في عصرنا وقدر ابن
بطوطة عدد المكارين في القاهرة بثلاثين ألف
مكارى (٢) .

الظواهر الفنية

هذه القصيدة واضحة المعانى وموضوعها
شهر رمضان الذي يحتفل به العالم الاسلامي
سنويا وقد جاء هذا الشهر في أشد أيام العام
حرارة وفي هذه الفترة تزداد رطوبة الجو بسبب
النيل فترفع درجة الحرارة ويشعر الناس

(١) النجوم الزاهرة ٢١٠/١٠ وقد جاء في الهامش أن القرط هو النبات الذي يعرف اليوم بالبرسيم وما يجفف منه
يسمى الدريس « وقد اختفت هذه الكلمة في مصر ولم أسمع بها قبل ذلك ولكني سمعتها في الجزائر وهم ينطقونها بفتح
الكاف وضمتها ويطلقونها على قش القمح أو الشعير فليس عندهم برسيم .

(٢) المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك - د . سفيديع الفتاح عاشور - طبع النهضة العربية سنة ١٩٦٢ ص ٨٣ .

من هذه التعبيرات التي تركز خلاصة التجربة الشعبية والأوضاع الاجتماعية التي تترتب عليها ؟ وهل هناك أكثر فنية من تلك الأساليب اللفظية التي تحمل خبرات أجيال ؟

ولقصيدة بشكل عام تتميز بالبساطة والبعد عن التكلف فالأساليب تأتي عفواً الخاطر ودون معاناة أو تجويد ، وربما كانت أكثر ميلاً إلى الارتجال وهو ما يفسر التجاؤها إلى التعبيرات اليومية والتراكيب الأسلوبية الجاهزة ، على أن التزاوج بين التراكيب الفصيحة والتراكيب اليومية لم يتولد عنه تباين أو افتعال ولكن نتج عنه تماسك وتلاحم فكري وأسلوبى وربما كان هذا من الأسباب التي جعلت الأشعار الشعبية وأشعار شرف الدين خاصة تستهوى الكثير من الناس فسجلوها كما استهوت العلماء والمؤرخين .



ومن الطريف أن نجد في هذه القصيدة بعضاً من الأساليب الشعبية

السائرة بين الناس في هذه الأيام منها :

أربح ثوابي	السائر الآن	اكسب ثوابي
أنت من أين وأنا من أين	السائر الآن	أنت أين وأنا أين
يكون دا من فضلك	« موجودة بنصها »	
من أنا بين البرية	السائر الآن	أنا إيه بين الناس
لا تربحني خطية	السائر الآن	ما تحملنيش غلط
لك ثلاثين يوم عندي	السائر الآن	عندي لك ثلاثين يوم
مشي بعجل	« موجودة بنصها »	أو امشي بسرعة
نهار أطول ملعام	« موجودة بنصها »	ويقال نهار أطول من عام
يكون الله في عونك	« موجودة بنصها »	وأحياناً يحدث تقديم وتأخير فيقال « الله يكون في عونك »

أما الكلمات الشائعة حتى الآن فمنها :

من فضلك موجودة بنصها . الخ

لية = لى ، عليه = على ، بدرى = مبكراً ، ايش = ماذا

وآجى = آتى ، بكرة = غدا ، مشى = امشى

الى : الذى ، شوية = قليلاً

أما المضامين أو المفاهيم الشعبية فيبرز ذلك في قوله « ما الزبونات بالسوية » وهي تعنى ان الناس كلها مش زى بعض « وهكذا نستطيع أن نجد اشارات مصرية خالصة ومفاهيم شعبية تتكون منها بنية القصيدة . على أن هذه المضامين والأفكار لا ينبغي أن تقترن بالسذاجة وبدائية الذوق وضحالة الفكر وتخلف الوجدان كما يدعى أصحاب الطبقة الفكرية والذوق الراقى لأن هذه المعاني لم تكن شائعة في ذلك الوقت فهي من مستحدثات العصر الحديث أما في

فقد كانت الثقافة تتحرك في المجتمع بكل طوائفه بحرية وتلقائية كما انهم لم يعرفوا التقسيمات الفكرية كما هو شائع الآن فكانت لديهم ديموقراطية ثقافية ان صح هذا التعبير الحديث يدلنا على ذلك ان الذي يروى هذه القصيدة هو أحد أعلام المثقفين وسجلتها كتب التاريخ المشهورة .

الفكاهة :

جاء في الفقرة الأخيرة من القصيدة ان شرف الدين صاغ هذه القصيدة للترويح فيقول :

جميع كلامي هذا

بطريق الضحكية

ويعتذر عما بدر منه من سوء السلوك مع شهر رمضان فيدافع عن نفسه فيقول :

والله يعلم ما في قلبي

والذي لي في الطوية

فالغرض الأساسي منها هو الاضحاك والترفيه فكيف تكون الفكاهة في هذه القصيدة ؟ هناك لونا من الفكاهة أحدهما : الفكاهة الصارخة أو الجارحة وهي تستخدم الألفاظ الهابطة أو السوقية ومن هذا اللون شعر التحامق الذي يعتمد فيه الشاعر الى أن يصور نفسه في صور كاريكاتورية مع الميل الى السخف في القول والصور حتى يظهر حمقه (١) .

أما اللون الآخر فهو الفكاهة الهادئة التي لا تجرح أو تخدش الذوق أو تسقط في السوقية : وفكاهة هذه القصيدة من اللون الثاني رغم ما ذكر عن شرف الدين من تحامق فهي فكاهة من النوع الهادئ الذي يلحظ في النص وربما كان السبب في ذلك طبيعة الموضوع ووقاره ، وربما كان للسبب دخول في هذا الموضوع حيث انه قال هذه القصيدة وهو على مشارف الستين وفي هذه السن تخف حدة المجون والعبث .

وتظهر الفكاهة في ذلك المشهد الذي ساقه في القصيدة بتحويل رمضان الى شخصية داتنة وحديث شرف الدين الاستعطافى معه أو عندما يصور نفسه في صورة المهرج فيقول :

وتخليني أسقف

طول نهاري للعشية

أو عندما يهرب من هذا الدائن ويختفي في أكوام القمامة أو أكوام القلل فيقول

وأهرب وأقعد في قمامة

أو في قلالي بوشيه

أو عندما يسخر من نفسه ويتهم شخصيته بالنحس والفقر فيقول :

من زبون نحس مثلي

رمضان خذ ما يتسر

أو عندما يحاول اغراء رمضان برشوة فيقول :

وأعطيك الدرهم ثلاثة

وأصوم شهرين وما أدرى

ووضح أن هذه الصورة المتناثرة من النوع الفكاهي خفيف الظل الذي يريح المستمع ويقدم التسلية في قالب من المشاهد المتتالية وكأننا بآبن أسد يريد أن يعرض علينا لونا من فكاهاته وهذا اللون يبدو في مشاهد ويبدو في ثوب من السخرية . وأبرز ألوان السخرية هي السخرية من النفس ، وفي خلال هذه الفكاهة الوقورة لم ينس بن أسد الذات الالهية وما تشييعه من رهبة وخوف وكأنه في ذلك يعبر عن جوهر الشخصية المصرية التي تمزج بين الاستمتاع والاستغراق الدنيوى وبين الخوف من الله يقول:

أيش أنا في رحمة الله

من أنا بين البرية

أنا الا عبد مقهور

تحت أحكام المشية

أما أبرز هذه المعتقدات فهي الايمان بالقدر والتسليم المطلق بالمشيئة • وهي من الصفات الشائعة بين العامة أو هي من المفاهيم التي تكون ضمير ووجدان الشخصية المصرية •

المصادر والمراجع :

- ١ - فوات الوفيات - ابن شاکر الکتبی - تحقیق محمد محی الدین عبد الحمید ج ١ ط مكتبة النهضة المصرية •
- ٢ - الدرر الكامنة فی أعیان المئة الثامنة - ابن حجر العسقلانی ٨٥٢ هـ - تحقیق محمد سید جاد الحق - طبع ١٩٦٦ •
- ٣ - النجوم الزاهرة فی أخبار مصر والقاهرة الأجزاء ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ طبع المؤسسة المصرية العامة للتألیف والترجمة •
- ٤ - شذرات الذهب فی أخبار من ذهب - ابن العماد الحنبلی ج ٥ •
- ٥ - الأمثال العربية القديمة - رودلف زلهایم ترجمة د. رمضان عبد التواب طبع بیروت ١٩٨٢ •
- ٦ - فن المقامات فی الأدب العربی - د. عبد الملك مرتاض طبع الجزائر ١٩٨٠ •
- ٧ - الحياة الفكرية والأدبية بمصر من الفتح العربی حتى آخر الدولة الفاطمية - د. محمد کامل حسین - سلسلة الألف كتاب طبع ١٩٥٩ •
- ٨ - سيرة القاهرة - ستانلی لین بول ترجمة د. حسن إبراهيم حسن وآخرون طبع ١٩٥٠ القاهرة •
- ٩ - المجتمع المصری فی عصر سلاطین الممالیک - د. سعید عبد الفتاح عاشور طبع النهضة المصرية ١٩٦٢ •

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما
ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية
المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية
أو العربية أو العالمية •

في مخطوطة عربية



مصطفى شعبان جاد

احتفل المجتمع العربي على مدى تاريخه الطويل بالفرس فكانت له المكانة
للكبرى بين العشائر ، ويسجل تراثنا الأدبي هذا الملمح المهم لمكانة الفروسية
عند العرب . حتى أننا نستطيع الحكم على الفارس من خلال اختياره لفرسه ،
فلا يكاد يذكر اسم عنتر بن شداد إلا مرتبطاً بفرسه « الأجر » ، بل إن
الحياة انجذالية اشتهرت بتلك الحرب الداهية « داحس والغبراء » وهما الفرسان
اللذان كانا سببا في نزاع القبائل ، وتعد معاقبة زهير بن أبي سلمى التي كتبها
متوسلا للقبائل بانتهاء الحرب وثيقة مهمة في هذا الصدد . وجاء الإسلام فأكد
على فضائل الفروسية وأهميتها للمسلم من مرحلة الطفولة ، وتربية الشباب
بأخلاقيات الفرسان ،

عن العلاقة التي تقترب من العشق فعندما
افتقد دياب بن غانم فرسه الذي استولى عليه
« الماضي بن مقرب » لكي يسمح لتغريبة بني
هلال أن تمر من صعيد مصر ، عندما حدث
ذلك ، فإنه لم يمض وقت قصير حتى فر
الفرس من « الماضي بن مقرب » الذي لم يستطع
ركوبه وعاد إلى صاحبه دياب . ولما ماتت
الفرس طلب دياب بن غانم أن يدفن إلى
جوارها عندما يحين أجله . وهذا الحدث
يؤكد تلك الأصالة التي يتمتع بها الفرس
العربي ، وما يتميز به من أخلاقيات عن سائر
الحيوانات . ويقول الدكتور / عبد الحميد

وتحتل الفروسية في أدبنا الشعبي مكانة
رئيسية من خلال الملاحم مثل أبي زيد الهلالي
وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس ، وقد
اهتم المبدع الشعبي برسم صورة البطل وجعل
الفروسية الدعامة الأولى له فهو يجيد الكر والفر
والمنازلة واستعمال السلاح كالسيف والرمح
ولعل هذه الخصيصة يمكن تتبعها بوضوح
في السيرة الهلالية ، حيث نجد أن أبطال
السيرة الرئيسيين تتبع بطولتهم من تفوقهم
في الفروسية مثل أبي زيد الهلالي ودياب بن
غانم والزناتي خليفة ، ويلاحظ أيضا في هذه
السيرة مدى ارتباط الفرس بصاحبه فضلا

يونس في معجم الفولكلور أن « الفرس أجمل وأنبل المخلوقات بعد الانسان ، ويمتاز بتناسق أعضائه وصفاء لونه وسرعة عدوه وطاعته لراكبه عند الكر والفر ، وهو معروف بالشجاعة والقوة والذكاء والوفاء ... » وهو يعرف صاحبه الذي اعتاد أن يركبه ولا يسمح لسواه بأن يمتطى ظهره . وعندما ينام صاحبه يسهر بجواره ، وعندما يحس باقتراب العدو أو الحيوانات المتوحشة منه يوقظه بقرع أقدامه . »

ويلاحظ أن الصفات التي ترتبط بالفرس من شجاعة وقوة وذكاء هي نفسها الصفات التي وجب على الفارس أن يتحلى بها ، فأخلاقيات الفروسية بوجه عام هي تلك التي نطلقها على الفرس والفارس معا في كثير من الأحيان . ولعل وصف الفرس في الأدب الشعبي يعطى دلالة عامة لشخصية صاحبه ، فكلمة « فارس » مشتقة من « الفرس » ومنها أيضا « الفراسة » التي يشير لها ابن منظور في لسان العرب فيسجل العلاقة في هذه الصفة التي تجمع بين البراعة في فن الخيل من ناحية ، وللعلم بالأمور والتبصر بها من ناحية أخرى ، ولذلك فإن التاريخ الشعبي يؤكد على التفوق في الفروسية على أساس أنها الوسيلة الأولى لاثبات الوجود والحرية الشخصية والجماعية ، فعنترة لم يكن ليستطيع الحصول على اعتراف المجتمع به الا عن طريق البراعة في الفروسية ، وأبو زيد الهلالي لم يكن لديه سوى أخلاقيات الفارس وتفوقه ، لينال اعتراف أبيه ببنتوته الى أن تثق الجماعة به ليقودهم في تغريبته الشهيرة الى تونس .

وقد تحولت الفروسية عند العرب الى علم قائم بذاته ، فحياة القبائل في الجاهلية كانت قائمة على الحروب فيما بينها ، وكان الفرس هو الوسيلة الأولى للمحارب ، وعندما جاء الاسلام وأكد على أهمية الفروسية في القرآن والأحاديث ، أصبحت الحاجة الى تكوين شخصية الفارس وتربية الفرس ونسبه والمهارات القائمة على الفروسية مثل السباق ، أصبحت هذه الحاجة تنتهج منهج الدراسة والتحليل ، لذلك فإن تراثنا العربي حافل بالمخطوطات التي

تعالج موضوع الفروسية مثل كتاب « الفروسية وعلاج الخيل » ، وكتاب « قطر السيل في أمر الخيل » ، و « الفروسية والبيطرة » و « الفروسية والمناصب الحربية » و « القول الثام في رمي السهام » ، و « أنساب الخيل » ، وكتاب « انكمال في الفروسية » وكتاب « كشف الكروب في معرفة الحروب » و « علم الفروسية » الخ وكلها مخطوطات مهمة تكشف عن مدى ارتباط العرب بهذا الجانب من حياتهم .

والمخطوطة التي تناولها بالعرض يغلب عليها التنظير لما يجب على الفارس المحارب أن يقوم به قبل وأثناء المعركة ، وهي مخطوطة « كشف الكروب في معرفة الحروب » لموسى ابن محمد اليوسفي التي كتبها في عهد السلطان الملك سعيد جقمق الذي تولى حكم مصر من عام ١٤٣٨ م الى ١٤٥٣ م (٨٤٢ الى ٨٥٧ هـ) وهو أحد سلاطين دولة المماليك الجركسية ، والمخطوطة توجد في مكتبة المتحف الحربي بالقاهرة (القسم العربي) ضمن مجموعة أخرى من المخطوطات التي تعالج موضوع الفروسية من جوانب مختلفة مثل « غنية المرامي في غاية الرامي » مؤلفه طيعا الاسرافي البكلمشي (ق ١٤ م) ، و « نهاية السؤال والأمنية في تعليم أعمال الفروسية » (ق ٩ هـ) ، ومخطوطة « كتاب علم الفروسية واستخراج الخيل العربية » لناصر الدين محمد .

بدأ المؤلف مخطوطته بمقدمة يشرح فيها أقسام الكتاب ، ويتبين من المقدمة عشقه الخاص للفروسية ، واهتمامه برؤية الفرسان يتدربون كل يوم ، حيث أخذ يلاحظ عن كثب ما يقوم به الفرسان من مقارعة وممانعة وكر وفر ، واستخلص من ذلك - وهو صاحب التجربة - أنه أمام فرسان بارعين ، لكنهم لم يخوضوا بعد تجربة الحرب ، ويسجل المؤلف الخافز الذي دفعه لتأليف الكتاب فيقول : « ان الموجب لوضع كتابي هذا أنني رأيت دولة أشرق بالسعود ناظرها ٠٠ حيث ظهر ملك سعودها بأمرائها وجنودها ورأوا ما أنعم الله عليهم في هذا الزمان من الأمانة والأمان وكفاهم شر العدو ، وكف عنهم يد العدوان ، شغفوا بالمحاربة في الميدان والمقارعة بالعيدان ، تقبلوا على ظهور الجياد بالمحاربة والجلاد ٠٠ وكنت

جواده صحيح القوام ، قوى البنية ، وعلى السلطان أن يتأكد أثناء المعركة من توفير الماء لمن يلحقه العطش أثناء الحرب وخصوصا اذا طالت مدتها فضلا عن مصاحبة البيطار والجراحي لمن يخرج مجروحا أو لحقه اعياء هو أو فرسه .

والباب الثمانى فى « الدخول الى الحرب والخروج عنها والمقارعة والممانعة » وينبه المؤلف الفرسان الى أنها الحرب وأن الأمور أخذت تأخذ الجد ، فعلى الفارس أن يحترس فى كل خطوة يخطوها ، وألا يقدم على الحرب اقدام الجاهل ، ويتبين جيدا الجهة التى يقصدها وكيفية اختراقها ، وفى كل الأحوال يتخذ موقف الاستعداد ، بأن يجعل ترسه أمام وجهه ، فاذا التحم مع غريمه فلا شيء أفضل من الطعن بالسيف مباشرة ، وعلى الفارس أن تكون لديه كل الاحتياطات اللازمة التى تجعله لا يفترق عن فرسه ، وذلك بأن « يجعل فى وسطه مستعانا معقودا فى لجام فرسه ، فان حصل له تقنطر الى الأرض لا يخرج فرسه عنه ، ويكون فى ركابه الأيسر أيضا ركاب أطول من ركابه يعينه عند الركوب فربما حصل له زعم أو جرح عاقوه عند الركوب ، فيكون ذلك الركاب عوناً له » أما اذا انفصل الفارس - دون ارادة منه - عن فرسه أثناء الالتحام ، فان ملكات الحيلة والذكاء من صفات الفارس المميزة ، حيث أن سرعة البديهة مطلوبة فى الحرب وبخاصة اذا انفصل الفارس عن وسيلته الأولى وهى الفرس ، فان « عجز أن يركب وخشى أن يدركه العدو يطرح نفسه بين القتلى والجرحى ليتخيل من يراه من الأعداء أنه قتيل فيبقى مع أجله » . ويسخر المؤلف من الفارس الذى يفترق للحيلة بأن يجد نفسه بلا سلاح أو فرس ، فلا يسارع بنجاة نفسه بأية وسيلة ، فهذا جهل من نوع مركب ، وهناك من يركن حيله طباعا متسما بالقوة والشجاعة ، فيلقى بنفسه فى غمار الحرب ومواقم الخطر بدون سيف أو درع أو فرس ، ومصير الاثنين معروف بطبيعة الحال .

ويتناول المؤلف فى **الباب الثالث** « ما يحتاج المجاهد أن يدخره لمثل ذلك اليوم » فيقول : « ذكرت الأوائل أنه يحتاج الى أربعة أشياء : الصديق والجنود والسيف واللباس » وللصديق

ممن شغف بمشاهدتهم كل يوم طليعة بعد طليعة ، واستجلى من محاسن وجوههم الحسن البديع . . . وكأنما كان الحرب لهم سجية عالية على الطباع أو ألفة ألفوها من الرضاع ، فتمنوا لو رأوا حربا ألقوا أنفسهم اليها ولو كانت حرب البسوس ، لكنهم لم يروا نار الحرب المحرقة » فهم فرسان لم تتح لهم الفرصة لتأكيد فروسييتهم بالحرب ، لأن هذه الفترة التاريخية كانت هادئة ، والحرب بالنسبة اليهم مجرد حكايات يسمعونها من الأسلاف ، أو أخبار تأتي اليهم من بلاد لا صلة لهم بها ، الأمر الذى جعل كل فارس منهم غير مكابد لتجربة حربية جادة ، ويعلق المؤلف بقوله : « فما الطعن بالعيدان كالطعن بأسنة الرماح ، ولا المقارعة بالعصا كالمقارعة بالصفاح » .

والمخطوطة تتألف من عشرة فصول ، أفرد اليوسفى قبلها فصلا صغيرا عن فضل الجهاد الواجب على كل مسلم بصفة عامة ، ومن ملك أمور المسلمين بصفة خاصة ، لأنه يعتبر القائد الذى يقود الجماعة ، فواجبه الأول هو نصرة الدين ، وينبغى عليه أن يخلص النية مع الله ودفع العدوان عن الاسلام .

فى الباب الأول الذى خصصه المؤلف فى « ذكر وقوف السلطان أمرائه لترتيب الجيش » يعلن أهمية وقوف السلطان بمعزل عن الحرب ، حيث يستدعى المشايخ وأهل الخبرة ممن لهم تجارب طويلة فى الأمور الحربية ولقاء الأعداء ، وتكون مهمتهم هى تقديم النصيح فى أمور اللقاء وكيفيته ، أما الغلمان والجمالة فيكونون صفاء خلف الجيش ، وعلى السلطان أن يحذر الجنود من العقاب الذى سيناله أحدهم اذا تخلى عن فروسيته ، فأى فارس يخرج أثناء الحرب غير مجروح هو أو فرسه فان دمه محلل للجميع . والسلطان هو العقل المخطط الواعى صاحب التجربة أثناء الحرب ، ولذلك فمكانه بعيدا عن المعركة مهما كلفته الظروف لأنه القائد الأول للفرسان « وان كان فى نفسه شجاعة أو فروسية تحمله على ذلك فيتوقاه ، فانه بمنزلة الرأس من البدن » . والسلطان له مهام كثيرة غير القيادة أيضا ، مثل تفقد الخيل والسلاح ، فمن فارس من الدرجة الأولى يجب أن يكون

أو الرفيق في الحرب مقومان أساسيان الأول - هو أن تكون تلك الصداقة والمحبة خالصة لله ، والثاني - هو العون من جانب كل منهما أمام العدو ، وهي مسألة تتعلق بأخلاقيات الفارس الذي يقف بجوار زميله إذا أصيب بجرح أو كُلت عزيمته في لحظة ما ، فالصديق يعطى لصديقه بكل ما تتسع له فروسيته من عطاء . ويأتى في المرتبة الثانية - بعد الإنسان - الجواد وطبيعى أن يكون للفارس هذه المكانة ، فالفارس يقضى مع فرسه في المعركة أكبر وقت ممكن ، ولا يفصل عنه إلا إذا وقع مجبرا أثناء المبارزة والالتحام ، فمن أجل الفرس يهون كل شيء ، فهو « عمدة الفارس وفيه يتنافس كل متنافس ، فانه العمدة وعلى ظهره يبلغ الثنا وتهون الشدة ، ويكون جوادا طاب أصله وصح نسله . . . طويل العنق . . . عريض الكاهل . . . قصير الظهر . . . شديد العصب . . . صحيح القوائم ، ضليع منيع منعطف سريع . . . مجتمع مرتفع » وهي صفات الفرس العربى المتكاملة والمناسبة للفارس ، وإذا لم تتوافر هذه الملامح فى الفرس فيكتفى بكبر الضلع وصحة القوائم حيث يؤكد المؤلف أن هاتين الصفتين هما غاية القصد فى الفرس ، وذلك لأن أشد ما يواجهه الفارس عند امتطاء فرسه هو أن يسقط أو يتقنطر عن الجواد إذا أصابه جرح أو ضعف ، فليس أمامه سوى التعلق فى السرج لكبر ضلعه وصحة قوائمه .

وفى الباب الرابع يحرص المؤلف على أن مهمة اختيار الفرسان تعود الى السلطان ، الذى يختبر فروسيته بدقة ليتعرف على الشجاع من الجبان ، وربما يتخذ السلطان فى اختيار أحد الفرسان ، فإذا اشتبه عليه الأمر ، فإن ملامح الرجال تظهر بواطنهم مثل الاصفرار والعموس والاضطراب وكثرة الحركة عند الجبان أو البشر والانشراح وثبات القلب عند الشجاع .

أما الباب الخامس فقد خصصه المؤلف لتسجيل أسماء وحكايات عن الفرسان المماليك الذين ضحوا بحياتهم من أجل أمرائهم فى الحرب

وبلغت الانتباه مرة أخرى الى أهمية القادة والمحافظة على حياتهم من قبل الفرسان ، وأنهم ما يجب أن يتصف به هؤلاء القادة - كفرسان - تجنب الاعتداء على الآخرين بغیر حق . وفى **الباب السادس** يصنف المؤلف الفرسان الى درجات بقصد توضيح فكرته ، فهناك رجل له خبرة طويلة بالحرب ، فلا يستهول مشاهدتها عند الدخول فيها ، وآخر تكمن فى قلبه السكونة والنخوة وطبائع الفروسية . من غير أن يشاهد حربا ولا وقف موقف طعن ولا ضرب ضربا ، فيكون الغالب عليه الطبع المركب فيه لسعادة أسكنها الله عز وجل فى نفسه . وثالث مدعى الفروسية ، فإذا جاء وقت الحرب تجده جبن منها ، ورابع قوى فارس لم يدخل الحرب لكنه يخاف منها فى البداية وسرعان ما تغلب شجاعته على جبنه . **والباب السابع** يفرد المؤلف لتسجيل أسماء الفرسان الذين اشتهروا فى التاريخ ، وخاضوا الحرب بأنفسهم مثل الناصر صلاح الدين يوسف ، وتجم الدين أيوب ، كما عرض لأسماء الملوك الذين اشتهروا بالفروسية ولم يدخلوا الحرب مثل السلطان الملك الظاهر والسلطان الملك المنصور قلاوون .

وخصص اليوسفى الباب الثامن فى « ذكر ما جاء فى فضل الخيل » ، حيث سجل بعض الأفكار التى يغلب عليها النزعة الميثولوجية عند العرب ، وهى فى نهاية الأمر تعلى من شأن الفرس ومكانته لديهم ، وهو يقول : « ورد أن الله تعالى لما خلق آدم عليه السلام خلق سائر الدواب وعرضها عليه فاختار الفرس » ، وربط هذه المعلومة بآيات قرآنية لأهمية الخيل فى قوله تعالى - على سبيل المثال - « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم » . ثم يورد أيضا بعض ما قاله أصحاب الخبرة فى تفسيرهم لمعنى القوة فى الحرب ، فيقول : « ذكر المفسرون (١) أن من القوة : الخيل والسلاح والاعداد والانتذار والصبر والثبات والمحاورة والحيلة فى الحرب على الأعداء والتوسل بالحديعة فان الحرب خدعة ،

(١) أصحاب الفراسة .

وينتقل المؤلف بعد ذلك لذكر بعض الحكايات المرتبطة بالأنبياء وعلاقتهم بالفرس ، واختيار المؤلف للأنبياء يعنى تأكيداً غير مباشر لأهمية الفرس فى التاريخ الإنسانى بصفة عامة ، واكسابه نوعاً من التقديس ، بصفة خاصة لكن الملاحظ أن ما يأتى به من معلومات فى هذه الحالة لا يذكر مصدرها ، لكنه يكتفى بأن يسبقها بكلمات مثل : قيل أن ، أو ذكر أن ، أو ورد أن ... الخ . ويلاحظ أنه وإن كانت المخطوطة فى معظم أبوابها يعتمد فيها المؤلف على تجربته الشخصية ، فضلاً عن كونه شاهد عيان للفترة التى يكتب عنها ، فإن ما يذكره فى هذا الباب يحتاج الى مصدر للرجوع اليه ، فربما يكون قد أهمل ذكر المصدر عن قصد ، أما اذا اكتفينا بنص كلامه على هذه الصورة ، فإن من الأرجح أن تكون هذه الأقاويل من التراث الأسطورى تنقل عبر التاريخ الى أن وصل للمؤلف ، فهو يذكر فى ثنايا حديثه عن علاقة الفرس بالأنبياء أنه قد « قيل أن الخيل التى ورثها سليمان عن أبيه داوود عليهما السلام كانت ألف فرس أخرجها الله تعالى لأبيه من البحر ذات أجنحة ، ولما عرضت على سليمان عليه السلام وجاز وقت العصر أمر بردها ... فطفق مسحاً بالسوق والأعناق ولم يبق منها غير مائة فرس اتخذ لها ميداناً تجرى فيه » ثم يضيف اهتمام سليمان عليه السلام بأفراسه وحرصه على أن يمسح وجوهها وتنظيفها من الغبار الذى قد يلحق بها ، وكذلك الحال بالنسبة للنبي صلى الله عليه وسلم الذى روى عنه قوله : « أوصانى أخى جبريل بالحيل » ، وفى موضع آخر قول الرسول « الخيل معقود بنواصيها الخير » ، وغير ذلك مما جاء به المؤلف مما قيل عن فضل الخيل ومكانتها عند الأنبياء والخلفاء والملوك ومن شغف منهم بالفرس وتغالى فى ثمنه ، وتفضيل العرب ركوب الأنثى على الذكر وافتخارهم بأسماء فرسانهم ، ومر المؤلف مرور الكرام على ذكر أنساب الخيل وأصولها ، لكنه أعطى معلومة جديرة بالانتباه وهى أن « أصول ساير خيول العرب من نسل الأعوج والأجل

ولأعز ، وتفرعت من هذه الأصول الثلاثة ساير خيول العرب » وهى حقيقة قابلة للبحث بطبيعتها الحال بالنسبة لأنساب خيل العرب .

وفى الفصل التاسع أورد المؤلف بعضاً من أشعار العرب فى شجاعتهم وأقدامهم فى الحرب مثل قول عنتره :

ولقد شهدت الحرب فوق ثنيه
تطير اذا اشتد اللقاء بالقوايم
وتسهل خوفاً والرمح تنوشها
الى صدرها تنسل سل الأرقام
رميت بها بحر المنايا فخصته
وأغرقتها فى بحر المتلاطم

أما الباب الأخير فهو فى « ذكر الحصار والدخول الى المغارة » ، وهو درس فى الإرادة يختتم به المؤلف كتابه ، حيث يؤكد على أن يتحلى الفرسان بالصبر عند محاصرة العدو ، واتقان الرمي من أعلى الحصار ، وأن تكون الجماعة قوة واحدة وذلك « بالرباط فى النهار والسهر فى الليل والاقامة على مدد أيام الفتوح » حيث أن الحصار فى الحرب يتطلب بطولة ومثابرة من الفرسان ، وقد اختصر المؤلف - على حد قوله - هذا الباب وبخاصة ما يقوم به « مقدم الفرسان فى مثل هذه الظروف » .

وتنتهى المخطوطة عند هذا الباب حيث تعد وثيقة هامة فى تاريخ الفروسية العربية إبان القرن الثامن الهجرى ، تعطى صورة واضحة للتصور العام لما يجب أن يكون عليه الفارس والسلطان والأمراء فى مواجهة الحرب من أخلاقيات الفروسية العربية ، وكيفية الاستعداد للمواجهة ، وكل دارس للأدب الشعبى العربى لا يستطيع أن يتجاهل أهمية الفروسية والتدريب عليها « والسيرة الشعبية تعد أهم الوثائق والنصوص فى تصور الوجدان الجماعى للفارس والفرس ، ولذلك فإن هذه المخطوطة تعد واحدة من المصادر الهامة للمهتمين بهذا المقوم الضرورى من مقومات الحياة والبيئة العربية والمصرية » .



مكتبة الفنون الشعبية



الأمثال العامية - لأحمد تيمور

عرض وتحليل : معترشكري

هذا هو الكتاب الرائد الذي لا تكاد تفتقده على رأس قائمة المراجع لأى بحث أو كتاب فى مجال الأمثال الشعبية . بما فى ذلك مجموعات الأمثال الشعبية نفسها التى صدرت فيما بعد . ولعل كثيرا من كتب الأمثال الشعبية الحديثة الصادر قد نهلت أساسا من هذا المعين الضخم ولم يشفع لها فى الاعتراف بجديتها وأصالتها إلا التصرف فى « الشكل » دون « المضمون » ، فهى تأخذ الأمثال من ذخيرة تيمور ولكنها تعيد ترتيبها وتنقص هنا وتزيد هناك حتى يكون للمجموعة اسم جديد ومؤلف جديد وحقوق نشر جديدة وهكذا !

لأنه لم توضع كتب فى الأمثال المصرية العامية قبل تيمور (فعلى الأقل هناك « المستطرف » للأشعبيى ببعض فصوله التى خصصها لهذا الغرض ، وهناك كتاب المستشرق بوكهارت الذى نرجو أن نتعرض له فى موضع آخر) ، وإنما الأمر أن أمثال هذه المجموعات السابقة كان معظم ما فيها أمثالا قديمة بعضها فصيح وبعضها انقرض . أما الأمثال المصرية المعاصرة (أى غير المهجورة) والقريبة من الشعب المصرى والدائرة على ألسنته والتى تبلغ الآلاف ، فقد كان الفضل خالصا لتيمور حينما جمع منها مادة ضخمة تبلغ ٣١٨٨ مثلا عاميا مصريا متداولوا أولها « آخذ ابن عمى وانغطى بكفى » وآخرها « يوم الهدد مافيش بنايه » .

وهذا شئ لا غبار عليه فى حد ذاته لأن الأمثال ليست أمثال « تيمور » ولكنها أمثال الشعب . وجه الاعتراض الوحيد أن المجموعات « الجديدة » كان ينبغى أن يقوم مؤلفوها بجهد جديد لجمع المزيد من الأمثال التى لم تجمع بعد وهى كثيرة جدا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن بعض هذه الكتب لم يذكر مجموعة تيمور باشا ضمن مراجعة ولم يفه حقه الواجب ، بل لم يذكر اسم هذا العمل الرائد وهو أمر نراه واجبا على كل من يؤلف فى الأمثال العامية . ذلك أن من أعظم أفضال تيمور باشا فى هذا العمل الضخم - وهى كثيرة سنذكرها فيما بعد - أنه جمع المادة أو معظمها بنفسه ولم يكن أماءه مصدر مكتوب يأخذ منه مباشرة . ليس ذلك

ذلك هو أول أفضال تيمور : الريادة وأصالة المادة المجموعة ، ويأتى بعد ذلك الترتيب الالفبائى الذى ارتضاه لمجموعته معطيا لها شكل المعجم وهذا أكثر الأشكال شيوعا حتى فى الخارج : أن تصدر معاجم الفبائية للأمثال والتعبيرات الدارجة والكتابات والمصطلحات الخ . أما الشكل الآخر فهو الترتيب الموضوعى أى حسب موضوع المثل ، فيخصص فصل للأمثال الزراعة والفلاحة والأرض وفصل للأمثال الخطبة والزواج والمرأة وفصل للأمثال التوكل على القدر ، وفصل للأمثال البيع والشراء وهكذا .

ولكل ترتيب مزاياه . الأول يمتاز بسرعة وسهولة العثور على المثل اذا كان معروفا من البداية للبحث عن مزيد من المعلومات من حيث معناه أو أصله أو كيفية نطقه الى غير ذلك . والثانى يفيد الباحث عن أمثال الزراعة ، وهو لا يعرفها أصلا ، أو أمثال الطعام وغيرها اذا كان هدفه مثلا رصد ظواهر معينة أو سمات بذاتها فى شخصية الشعب ، فهنا تتراكم أمثال موضوع معين كلها فى مكان واحد فتعين الباحث على الدراسة والتحليل واستخراج الأحكام والنتائج .

قلنا ان أحمد تيمور باشا اختار المنهج الأول فضمن للقارئ مزايا هذا النهج ، ثم جاء ناشر الطبعة الرابعة (مركز الأهرام للترجمة والنشر) فأسدى صنيعا جليلا للقارئ والباحث وأضاف كشافا موضوعيا على أحدث الطرق البليوجرافية التى تسهل الرجوع للأمثال المتناثرة فى الكتاب والتى يجمعها موضوع واحد . ومع ذلك فقد كان الأفضل أن يقوم الناشر - بدلا من الفهرس الموضوعى أو بالاضافة اليه - بعمل فهرس الفبائى بالكلمات الأكثر بروزا فى كل مثل كما يحدث أحيانا فى الغرب فيكون عونا كبيرا على الرجوع للمثل المطلوب . يعنى مثلا نبحث عن المثل القائل (**خاطر الأعمى قفة عيون**) تحت كلمة « أعمى » ونجد اشارة له تحت كلمة « عين » بدلا من البحث تحت حرف الخاء ، ونجد (**خد الكتاب من عنوانه**) تحت كلمة « كتاب » لا تحت الخاء أيضا ، وهكذا .

وقبل أن نعود الى أفضال تيمور باشا فى

مصنفه ، وأهمية أن يصدر مركز الأهرام للترجمة والنشر هذه الطبعة فى صورة ممتازة بعد انقطاع طويل وتضمنها كشافا موضوعيا (لا يفوتنا ابداء بعض الملاحظات على هذه الطبعة وان كانت من قبيل الهنات الا أنها كان ينبغى ألا تغيب عن أصحاب الشأن ، ولا سيما ونحن فى سبيلنا الى نهضة بليوجرافية والجهد الضخم وراء المجلة المحترمة المتخصصة (عالم الكتاب) خير شاهد على ذلك . مثلا تضمنت الطبعة مقدمة عن المؤلف فيها ملخص لحياته ومؤلفاته (أعتقد أنها المقدمة الأصلية للكتاب عندما نشرته لجنة نشر المؤلفات التيمورية) وفات مركز الأهرام أن يذكر للقارئ - ولو اضافة من عنده - أبسط المعلومات الشخصية عن المؤلف وهى متى ولد ومتى توفى !! حتى يعرف شبابنا اليوم وهو يقرأ الكتاب العصر الذى عاش فيه هذا العملاق الرائد . وحتى لا نقع فى الخطأ نفسه لا يفوتنا أن نذكر هنا أن العلامة أحمد تيمور ولد فى القاهرة سنة ١٨٧١ وتوفى فيها أيضا سنة ١٩٣٠ م .

كذلك اكتفى الناشر بقوله فى الصفحة الأولى وعلى ظهرها بأن هذه هى (الطبعة الرابعة ١٩٨٦) وتقاليد النشر الواجب مراعاتها فى مصر (لأنها تراعى فى كل بلاد العالم) أن تذكر أول طبعة وتاريخها وكذلك الطبعات التالية . ونعتقد أن أول طبعة للمخطوط كانت سنة ١٩٤٩ م .

نعود الآن لباقي مميزات كتاب (الأمثال

العامة) فمنها ما انفرد به مؤلفه من ضبط الكلمات بالشكل حسب نطقها العامى ، وهو أمر بالغ الأهمية من الناحية العلمية يستفيد منه الباحثون اللغويون فى مجال علم الصوتيات ، فضلا عن أنه يعين القارئ على النطق السليم للأمثال القديمة أو التى تحتوى على بعض الكلمات الغريبة على الاستعمال الحديث . كل هذا يلفتنا الى الجانب التسجيلى أو التوثيقى فى كتاب أحمد تيمور باشا ويعقد له لواء الريادة والمرجعية دون منازع . واننا لنندهش كيف اهتم هذا الأديب العظيم بهذه الأمور الدقيقة فى زمنه وقبل ازدهار علم الفولكلور الذى يحرص على جمع المادة الشعبية وتوثيقها كما هى أولا ، أو علوم اللغة الحديثة ومنها الصوتيات ، فضلا عن أن هذا انما كان مجرد واحد من اهتمامات تيمور الكثيرة المتعددة !

ويزيد من دهشتنا أن مؤلفي زمننا هذا لا يلزمون أنفسهم حتى بالحد الأدنى المطلوب علمياً وهو تشكيل اللغة العامية التي تخضع في نطقها لقواعد مغايرة تماماً للغة الفصحى .

يأتى بعد ذلك التعليق الذى يلحقه المؤلف بكل مثل ، ويتضمن أساساً شرحاً للمثل ولمعانى المفردات الصعبة وقد يأتى بأصله أو قصته (أو ما يسمى « بمسورد » المثل) وهو الجانب « الايتيمولوجى » الذى يغيب عن كثير من الكتب المشابهة لأنه يعد أصعب هذه الجوانب . ذلك أن قصة المثل سرعان ما تندثر ويطويها النسيان فى الوقت الذى يرحل فيه كبار السن الذين سمعوا القصة وعرفوها ، دون أن يهتم أحد بتسجيل هذه الأصول . وهذا ما يجعل العثور على أصل تعبير دارج أو مثل والتثبت من صحته من أشق الأمور لولا وجود باحثين عظام من أمثال أحمد تيمور باشا الذين كانوا يحرصون على حفظ وتدوين هذا التراث للأجيال التالية . ولا بد من الإشارة هنا الى جهد أديب عظيم آخر فى المجال نفسه هو المرحوم الأستاذ أحمد أمين .

على أننا ينبغي أن نعلم أن هذه المشكلة بالذات لا تنفرد بها لغتنا العربية ، بل تشيع فى كل اللغات حتى تلك التى يتوافر على خدمتها وتوثيقها مئات الآلاف من اللغويين تحت أيديهم أجهزة الكمبيوتر ووسائل الحفظ والتوثيق . فكثيراً ما تتعدد الأصول المظنونة للتعبير أو المثل الواحد وتتضارب ، وكثيراً ما يضطرون للاعتراف بعجزهم فيلحقون بالكلمة أو المثل أو التعبير عبارة « الأصل غير معروف » Origin Unknown

أو « الأصل غامض » Origin Obscure

وهنا قد يسأل سائل : وكيف عرف تيمور باشا أصول هذه الأمثال ؟ والجواب أنه عرفها – ليس فقط لأن عصره كان أقرب الى الأمثال من عصرنا ولم تكن قد اندثرت قصصها بعد – ولكن لأنه كان واسع الاطلاع غزير العلم يمتلك مكتبة ضخمة من التراث العربى قل أن يمتلك مثلها أحد غيره . فكانت سعة اطلاعه على كتب التراث تجعله يقع بسهولة على أصول عدد كبير من الأمثال وتجعله يخمن بسهولة وتوفيق أكثر أصول عدد آخر منها .

أما ماذا نعنى بأن عصره كان أقرب الى الأمثال من عصرنا ، فذلك أن الأمثال ليست مجرد ألفاظ جوفاء ولكنها ألفاظ مليئة بالحياة مشبعة بالدلالات تشير الى الكثير من عقائد الناس وعاداتهم وتقاليدهم وأنظمتهم الاجتماعية التى كانت ما تزال تسود فى عصر تيمور وبعضها يرجع الى عصور طويلة خلت من قبله . وللأسف لم يعش منها الى عصرنا الحالى الا أقل القليل . فكان من الطبيعى أن يفهم تيمور دلالتها بينما نجد نحن صعوبة فى ذلك لانقراض الكثير من العادات التى تشير اليها هذه الأمثال . فماذا يفهم ابن أواخر القرن العشرين من المثل الذى يقول « ابن الحرام يطلع يا قواس يامكاس » ، وهو لا يستعمل هذه الألفاظ ولا يفهم لها معنى فى حياته المعاصرة ؟! ومن يدريه أن القواس هو الحاجب أو الحارس وأن المكاس هو جابى الضرائب ؟! بل من يدريه أن (الغز) هم طائفة من الأتراك (آخر خدمة الغز علقه) وكذلك (الجندى) بكسر الجيم وتسكين النون فى كثير من الأمثال معناها (التركى) الى غير ذلك ؟!

وقد يتضمن تعليق المؤلف إشارة الى مثل آخر متصل به فى مكان آخر من الكتاب مع اختلاف فى اللفظ أو المعنى . وقد يحتوى إشارة الى بعض كتب الأدب العربى أو مقتطفات منها فى موضوع المثل أو موضوع قريب منه .

وهكذا يجد قارئ كتاب تيمور باشا مادة بالغة الثراء عظيمة القيمة ، فمن ضبط طريقة النطق الى معنى المثل (مضربه) الى أصله وقصته (موره) الى اضافات عن موضوعه مما ورد فى كتب التراث والأدب ، الى غير ذلك من المزايا والفوائد .

ثم تبقى لكتاب أحمد تيمور باشا « الأمثال العامية » مزية أخرى من أكبر المزايا وإن كان لا يظن لها الا الأقلون . وهى أنه – رحمه الله – استطاع بذكاء ناقب وادراك ممتاز ووعى لغوى مبكر عن عصره أن يضع حداً فاصلاً بين « المثل العامى » و « التعبير العامى الدارج » أو ما أطلق عليه « الكناية العامية » وأفرد لها كتاباً آخر مستقلاً . وهو أمر ما يزال – للأسف الشديد – موضع خلط عند الكثيرين ممن صنفوا كتباً فى الأمثال الشعبية فأوردوا فيها الأمثال والتعبيرات

والكنايات كلها فى مكان واحد واعتبروها شيئا واحدا !

من ترحمنا على الباحث العلامة المرحوم أحمد تيمور باشا !

وان كان لنا من نقد لكتاب تيمور بعد اعترافنا بمآثره فى هذا المصنف العظيم ، فهى هنات يسيرة لا تنتقص من جهده الضخم الرائد ، ونحن نسوقها من وجهة نظرنا على كل حال .

فمن ذلك أننا لا نتفق معه فى أن « فرخه بكشك » مثل ولا فى أن « آدى وش الضيف » مثل ، فكل هذه تعبيرات أو كنايات كما شرحها بنفسه ولكنه أوردها ضمن الأمثال . وهناك أكثر من نموذج فى هذا الصدد .

كما أنه تخلى عن التزامه بالتفسير الأصولى أو « الايتيمولوجى » فى بعض الأمثال مثل « يا بخت من كان النقيب خاله » حيث اكتفى بشرح المعنى فقال « يضرب لمن كان له قريب عظيم ينفعه فى أموره فيعلو شأنه بسببه » مع أن منطق المثل واضح جدا فى ارتباطه بحادثة تاريخية بعينها وهى القصة التى ذكرها باحثون آخرون من أن السيد عمر مكرم « نقيب » الأشراف فى زمنه كان له ابن أخت استفاد من قرابته فتم ترشيحه لمنصب تنافس عليه شبان كثيرون فقالوا عندئذ : « يا بخت من كان النقيب خاله ! » .

ولعل آخر ما يتصف به كتاب تيمور هو حرصه الواضح على استبعاد كثير جدا من الأمثال ذات الألفاظ الصريحة والفاحشة من مجموعته فلا يورد منها الا ما كان محتملا . وهذا الأمر يختلف فيه جامعو التراث الشعبى والباحثون والأدباء فمنهم من يثبت المادة كما هى من باب الأمانة لوضعها موضع البحث العلمى بأغراضه المختلفة (ولعل هذا ما نراه دون الدخول فى معركة ليس هذا أوانها) ومنهم من يغلب الناحية الأخلاقية فيترفع عن ذكرها . ولكل وجهة نظره . وقد نعود لتناول هذه المسألة فيما بعد ان شاء الله تعالى .

أما الآن فمع نماذج قليلة من مجموعة تيمور باشا توضح ما أجملناه آنفا :

❶ « آخذ ابن عمى واتغطى بكمى »

« يضرب فى تفضيل تزوج المرأة بقريبها ولو

وحتى لا تفوتنا هذه النقطة قبل أن نوضحها ولكى نوفر مزيدا من الشرح والاسهاب عند تعرضنا لكتب أخرى فى المجال نفسه فيما بعد - نقول ان هناك طرقا كثيرة يمكن بها معرفة « المثل » Proverb من « التعبير » Idiom ،

لعل أسهلها أن المثل غالبا ما يسترجع أو يستشهد به كما هو عندما تقع حادثة معينة تشير الى معناه ، وكثيرا ما يكون مسبوقا بعبارة على رأى المثل ، أما التعبير فيرد فى أثناء الحديث كجزء من جملة ليؤدى وظيفة الصفة أو الظرف أو الحال ، ولا يمكن الاستشهاد به وحده بمعزل عن السياق المحيط به . فاذا أردنا أن نقول عن شخص انه كثير الضحك مثلا فاننا نقول ان « فشته عايمه » وهى كناية أو نوع من التشبيه وليست مثلا ، فلا نقول على رأى المثل فشته عايمه ، ولا نستطيع أن نقولها بمعزل عن سياقها .

وكثيرا ما يكون المثل تلخيصا بليغا لحادثة حقيقية وقعت فعلا ليقوم مقام الحكمة ، أما التعبير فهو فى الغالب « صورة فنية » لا أكثر ولا أقل أى تشبيه أو كناية أو استعارة أو مجاز الخ . والاستثناء الوحيد الوارد هنا هو بعض التشبيهات التى ارتقت الى مرتبة الأمثال لارتباطها بأشخاص وأماكن وأزمنة وحوادث بعينها لا « بصورة » خالصة . فعبارة « زى النمل » أو « زى الدود » كنايات أو تعبيرات ، أما « زى بعجر أغا ما فيه الا شجبات » فمثل . ولذلك يورد تيمور باشا العبارتين الأولى فى كتابه « الكنايات العامة » ويورد العبارة الأخيرة فى « الأمثال العامة » .

ولزيد من الايضاح ننبه الى أن كثيرا من العبارات التى ترد فى بعض الصحف والبرامج الاذاعية على أنها أمثال هى فى الحقيقة تعبيرات مجازية دارجة ومنها « على كف عفريت » و « شمع الفتلة » و « ع الحديدة » و « أيد ورا وايد قدام » و « عزومة مراكبيه » و « سد خانة » الخ .

وعندما يأتى أوان الحديث عن كتب الأمثال التى صدرت حديثا سنجد لها للأسف تكاد جميعها تخلط خلطا صارخا بين المثل والتعبير ، مما يزيد

غليظ من نسيج الكتان يرتديه الفقراء ، أى أن الموت يساوى بين الغنى والفقير فصاحب الجبة عنده كغيره مصيره الى التراب) *

● « زى سلام المواردى على الفسخانى »

« المواردى : بائع العطر نسبة لماء البورد والفسخانى (بفتحيتين) : بائع الفسيخ ، وهو السمك المملح الكريه الرائحة المعروف بمصر ، فسلام بائع العطر على بائع هذا السمك لا يحتاج لوصف ، يضرب لوصف سلام المعرض المقتصر على الضرورى من الألفاظ ، »

كان فقيرا ، أى أتزوج بابن عمى ولو كان لا يملك ما أنغطى به • وقالوا أيضا فى تفضيل القريب على الغريب : (نار القريب ولا جنة الغريب) ويروى : (نار الأهل) وسيأتى فى حرف النون • وهذا عكس قولهم : (خد من الزايب ولا تأخذ من القرايب) وقولهم : (الدخان القريب يعمى) وقولهم : (ان كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه) •

● « أبو جوخه وأبو فله فى القبر بيدلى »

« الفلة (بفتح الفاء واللام المشددة) نوع

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطريا ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت •

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب •

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٤ دولار للأفراد ، ١٨٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا •

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

الأعمال الكويتية المقارنة

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

يتسم المثل عموماً ، وعلى مستويات متعددة ، بالكثير من الرسوخ الذي يميزه عن الأصناف الأدبية الأخرى ، ويمكن في شكله الفني مضمون ثرى وعميق يضعه الى جوار هذه الأصناف جنباً الى جنب ، بل ويجعله مجابهاً لها - فى أحيان كثيرة - بقوة هائلة ، هذا الامتياز هو الذى يجعل من دراسة الأمثال شبكة معقدة خاصة بالوعي والحياة ، ولن يدرك هذا ، ويعى أبعاده بعمق ، غير معنى بالدراسات المقارنة للأمثال ، وتصنيفها الموضوعى .

والوقت ، غير أننى أبادر فأقول : ان اكتمال أى خطاب علمى ، وأى نهايه به يتحددان - فى الغالب - على ضوء أسباب خارجيه ، وليس على ضوء لمال داخلى أو استنفاد للموضوع ذاته ، والا لتوقف العلم ، فى مجال ما من مجالاته ، عند حدود خطاب علمى معين قد استنفذ غرض العلم فى هذا المجال ، وهو ما تنفيه نتائج الواقع العلمى وتدحضه بعنف ، فالعلم صيرورة دائمة لا تنتهى ابداً ، وحيثما ينتهى عمل علمى يواصل الآخر ، ومن هنا ينظر الى الخطابات العلميه على « انها سلسلة من الأعمال المنجزة التى لا يمكن ان يكتمل فيها كل خطاب بذاته » . بل ويضم الخطاب العلمى اليه مكتشفات الخطابات السابقة ، وبإطراد مستمر . هكذا تتراكم العلوم ، وتنمو على مر العصور ، والكتاب - موضوع العرض - يوطر لهذه الحقائق ، بل ويشير اليها فى مواضع كثيرة من مقدمته الثرية الضافية التى قام على أمر كتابتها الأستاذ / صفوت كمال ، بموضوعية العالم وتواضعه ، وكل ما هناك أننى قمت باستخلاص هذه الاشارات وتجريدها كمحددات إبستمولوجية للخطابات العلميه لا خلاف بين العلماء على شمولها وصحتها ، وهى بالقطع ليست كل المحددات الإبستمولوجية لهذه الخطابات ، وانما هى أهمها بكل تأكيد ، ومع أننى لست بسبيل كهذا السبيل ، فوق أن

أقول هذا وأنا بصدد الشروع فى عرض وتقديم كتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » للأستاذين أحمد البشر الرومى ، صفوت كمال ، لا لتمييز أود ان أخص به هذا العمل العلمى عن غيره من الأعمال العلميه الأخرى فى مجاله فحسب ، بل ولتقدير مدى الجهد الذى يمكن أن يبذله الانسان عندما يؤمن ، فى قرارة نفسه ، بأهمية موضوعه ، وهو جهد لم يستغرق الست سنوات التى تنم عنها تواريخ طبع الكتاب فى أجزائه الأربعة الضخمة فقط ، بل استغرق ، فوق هذه السنوات الست أكثر من ثلاثين عاماً أخرى قضائها المرحوم الأستاذ / أحمد البشر فى جمع معظم الأمثال الكويتية مدفوعاً فى ذلك بوعيه التلقائى ، وحده بأهميتها فى التعبير عن فكر وفلسفة وخبرة المجتمع الذى يعيش فيه ، ليموت الرجل والجزءان الأخيران من الكتاب ماثلاً ، للطبع ، وليكمل الأستاذ / صفوت كمال - خير الفنانون الشعبيه بدولة الكويت الشقيقة آنذاك - المهمة المشتركة على أكمل وجه ، ناعياً رفيقه الى قرائه ، ومشيداً بفضل أديبا ومؤرخاً ومفكراً أعطى لثراث مجتمعه كل ما أمكنه من جهد وعمل دائب ومتواصل .

اذن ، فنحن أمام عمل علمى قد توافرت له أسباب اكتماله ، العلم ، والعشق ، والخبرة ،

الكتاب لا ينوشه الشك في أنه عمل علمي جدير بالاعتبار ، الا أنني مضطر ، ولأسباب خارجية ، الى توضيح نقطتين مهتمين بعدهما سأخلص الى صلب موضوعي ، وهو عرض الكتاب وتقديمه ،

وأول هاتين النقطتين هي تلك المتعلقة بالمنهج المتبع في الدراسة ، والمنهج ببساطة هو الطريقة المستخدمة في معالجة موضوع معين من المواضيع ، وانطلاقاً من **ابستمولوجيا** تتحرى النظر في قيمة المناهج بالنسبة الى هدفها العام ، لا على أنها « موضة » فكرية أو ترف عقلي ، فإن المنهج المتبع في المعالجة هو أمثل المناهج لعرض الموضوع ، ذلك أن مدلول « دراسة مقارنة » هو مدلول تاريخي ، وقد أولت الدراسة هذا المدلول كامل عنايتها ، كما عنيت بمواطن الالتقاء في نتائج هذا المجال الأدبي - الأمثال - وصلاتها الكثيرة المعقدة ، لا سيما في وقتنا الحاضر ، وعلى امتداد رقعة جغرافية متسعة .. هي رقعة وطننا العربي .

اما النقطة الثانية ، فهي تلك التي تتعلق بمفهوم المقارنة ذاته كمصطلح علمي لا كمفردة قاموسية ، اذ من المعروف « في الدراسات المقارنة انها تتخذ من اللغة حدوداً فارقة لميدانها » ، بمعنى أنه لا يعد دراسة مقارنة ما قد يساق من موازنات داخل الأدب القومي الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لم تكن ، وعلى سبيل المثال يعد كل ما كتب باللغة العربية ، أيا كان جنس كاتبه البشري ، أدباً عربياً لا تصح المقارنة في نطاقه .. وهي قضية الكتاب الذي نحن بصددده الآن ، طرحها على الساحة العلمية عند صدوره ، وانقسم المهتمون تجاهها الى فريقين : فريق مستنير يرى أنه لم يعد في الامكان الايمان بوجود منهج قائم على مبادئ دائمة يلزم الخضوع لها في كل الأحوال ، وأن أنجع ما يكون الحديث عن المنهج ليس في ضبط قواعده وتحديد أدق تحديد ، ولا « عندما يقوم وحده كصرح نسقى أو معياري ، ولكن عندما يكون خصباً هنا والآن » .

وفريق آخر لم يصل الى سمعه - بعد - أن تاريخ العلوم لا توجد به قاعدة واحدة ، مهما

كان رسوخها في الميدان الابستمولوجي لم تنتهك في لحظة أو في أخرى فقال بخروج الكتاب من ميدان الدراسات المقارنة ، وانحصاره في ميدان الدراسات الأدبية القومية البحتة . وهو شرف لا ينبغي لنا دحضه بقدر ما ينبغي علينا تعضيده ، غير أننا بصدد أساس منطقي لدراسة علمية يرى الفريق الأخير أنها خرجت عن القاعدة الذهبية للدراسات المقارنة ، وبالتالي فهي ليست منها .

يقول الأستاذ / صفوت كمال في مقدمة كتابه « ودراسة الأمثال العربية و (نظائرها) من أمثال شعوب أخرى تحتاج الى جهود مضاعفة في تحليل واستقراء الأمثال ، واستخلاص عناصرها المحورية ، وتحديد موضوعاتها ، ووضع تصنيف موحد للأمثال العربية يتوافق مع لتصنيفات العالمية » .

وكما هو واضح ، من هذه الفقرة ، ان المؤلف يهدف بدراسته الى المساهمة الجادة في وضع بعض الشروط العلمية الضرورية للدراسات المقارنة في الأمثال الشعبية ، ويأمل ، في موضع آخر من مقدمته ، أن يتسع له أو لغيره الوقت لتدشين هذا الأساس العلمي في المستقبل القريب ، وهذه خطوة علمية بلا شك لا نملك الا احترامها والتسليم بضرورتها ، فالتقدم العلمي لا ينطلق من فراغ ، ولا يتأتى من القفز الى مستوى ما دون تهيئة تامة للمستوى الذي يسبقه فاذا ما أضفنا الى ذلك طبيعة المادة التي يتعامل معها المؤلف وخصائصها ، لما لهذه الطبيعة من تأثير فعال على المنهج ، لوجدنا أنه من الأجدي ، في المرحلة الحالية ، الخروج بالدراسات المقارنة عندنا في الأدب الشعبي بالذات من حدود اللغات الى حدود الثقافات ، فبعيدا عن الطرح الايديولوجي لمصطلح « قومي » يتبين لنا بوضوح أننا لم تكن غير مجموعة من الثقافات المتباينة قد انصهرت في ثقافة واحدة ، ولا شك أن مآثر هذه الثقافة يحمل من العناصر قدراً ما قد انسرب اليها من أصولها الأولى ، ووضع أيدينا على هذه العناصر في تباينها أو في تماثلها ، وصولاً الى تشييد ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة معا ، يعد ضرورة قومية ، فعندما

مضارب الأمثال » . وقد رتب هذا الفهرس ترتيبا معجميا ، ورقمت أمثاله ترقيميا مسلسلا بحيث يسر على الباحثين مهمتهم عند الحاجة ، وهو ما سنعود الى تفصيله بعد فراغنا من استعراض المقدمة التي تعد من أهم ما قدم به كتاب يعنى بدراسة الأمثال فى عالمنا العربى ، وللحق فقد آتينا على بعض مما فى المقدمة ، فيما أسلفنا من حديث ، غير أن الكتاب كله يعتمد عليها ، واستعراضها يعنى استعراض هذا الكتاب الذى يمثل إضافة حقيقية ومهمة . فى بابها للمكتبة العربية .

تتوافر المقدمة على تأكيد « التواصل الثقافى فى الأمثال العربية ومنهج دراستها » وهى بسبيل هذا وذاك تستعرض كل المؤلفات التى وصلت إلينا عن الأمثال العربية منذ استقرار سلطان الدولة العباسية فى بغداد وحتى الآن ، ومن هذه المؤلفات - على سبيل المثال - كتاب المؤرج السدوسى ، وهو أقدم كتاب ، فى هذا الباب ، وصل إلينا بعد كتاب المفضل بن محمد الضبى ، المتوفى حوالى سنة ١٧٠ هـ - ٧٨٦ م ، وكذلك كتاب أبى عبيد القاسم ابن سلام الذى يعد من أهم كتب الأمثال القديمة ، إذ حرص فيه صاحبه على تبويب الأمثال فى أبواب وفقا لمضاربها ، أى أنه قام على تصنيف هذه الأمثال تصنيفا موضوعيا ، وعمد عند تكرار بعضها فى أحد الأبواب الى الإشارة الى الباب الذى سبق أن ذكرت فيه ، وهى ذات الملاحظة التى سنلاحظها فى الكتاب موضوع عرضنا ، نظرا لأن بعض الأمثال يضرب فى أكثر من مناسبة ولاكثر من معنى ، وهذا الحرص من جانب المؤلف على أن يكون تصنيفه متوافقا مع تصنيف أبى عبيد القاسم انما يأتى كمحاولة لتحقيق التواصل المنهجى العربى فى التصانيف ، دونما اغفال للرؤية المنهجية لحديثه فى تصنيف مواد الأدب الشعبى على وجه العموم ، والأمثال الشعبية منها على وجه الخصوص ، ولتأكيد هذا التواصل ، وجلاء الرسوخ الذى يتسم به هذا الفرع من فروع علم الفولكلور ، يعتمد المؤلف فى استقصائه للأمثال العربية التراثية المتوافقة مع الأمثال

يتعلق الأمر بفكر أمة من الأمم ، فإن عمليات الإحلال والتجديد والبحث عن عنصر الوحدة فى التنوع ، لا يمكن أن تتم الا بالحفر فى ثقافة هذه الأمة حتى الجذور ، والتعامل العقلانى النقدى مع المعطيات الناتجة عن ذلك الحفر فى الماضى والحاضر ، وهذا لا يتأتى الا بأسلوب المقارنة بين عناصر ثقافتها على المستويين التاريخى والجغرافى ، ومن هنا يجئ عنوان الكتاب « الأمثال الكويتية المقارنة » موثما لأهدافه ، ولأهداف الدراسات المقارنة بوجه عام ، وإن كان ثمة اعتراض فانما يكون بسبب الاغفال المتعمد للفشل الذريع الذى منيت به الدراسات المقارنة فى هذا المجال ، عندما جعلت من اللغات حدودا لها ، وراحت تبحث عما هو قومى أصيل وعما هو أجنبى دخيل ، نظرا لتشابه ، بل تماثل ، الكثير من العناصر الفولكلورية عند جميع الشعوب ، وعدم قيام الأدلة الدامغة على وجود صلات تاريخية فيما بينها شافية للفتيل ، مما حدا بثلة من العلماء الى انكار نظرية الانتشار أو ما سميت بنظرية « الأصل الواحد » ، والقول بنظرية « الأصول المتعددة » التى تستند فى مجملها على القول بتماثل المواقف الحياتية والمراحل التطورية فى حياة الشعوب ، ومن ثم تماثل العناصر الفولكلورية فى الآداب والفنون الشعبية وهو ما لا يبدو لنا مقبولا كذلك باعتباره التفسير الوحيد لهذا التشابه العجيب ، وعموما فليس واردا الآن استنطاق الشواهد ، لخروج ذلك عن موضوعنا الذى يغنى فيه الاجمال عن التفصيل ، ويكفى أننا أمام كتاب سوف يقدره ويثنى عليه جامع عاقر الميدان ، وباحث يدرك مشقة التصنيف وصعوباته .

يبدأ الكتاب بمقدمة طويلة تحتل أكثر من خمس وخمسين صفحة من عدد صفحاته التى تربو عن الألفين والمائتين وخمسين صفحة من القطع الكبير ، وتنقسم هذه المقدمة ، توخيا للفائدة العلمية ، الى ثلاثة عناوين فرعية (مدخل تاريخى ، هذا البحث ، دراسة تحليلية) ، يعقب هذه المقدمة الفهرس الخاص بتصنيف الأمثال تصنيفا موضوعيا تحت عنوان « فهرس تصنيف

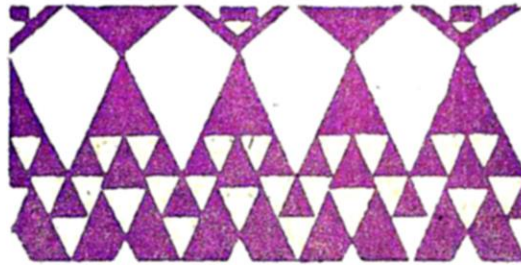
الكويتية الماثورة « مجمع الأمثال للميداني ، و « مستقصى الأمثال للزمخشري ، و « جوهرة الأمثال لأبي هلال العسكري » ، وفي ثنايا هذا الاستعراض التاريخي المجل ، الذي يوضح مدى الاهتمام الذي لاقته الأمثال من العلماء العرب الأولين ، لأهمية الدور الذي تقوم به في تثبيت الأعراف والتقاليد ، وفي التعبير عن التجربة الإنسانية ازاء مواضيع الحياة المختلفة ، وفيما تمليه من سلوك أو فعل ينبغي اتخاذه ، بصفته السلوك أو الفعل الأمثل ، تجاه الموقف المتباينة . في ثنايا هذا الاستعراض التاريخي يستقطر الأستاذ صفوت كمال استقطارا خيرا خصائص المثل ، وطبيعته ، وشكله ، ووظيفته ، كما ينوه ، عند الانتقال من ذلك المدخل العام الى بحثه الحالي ، بالأعمال المعاصرة ، والمحاولات العلمية الحديثة لكثير من الدارسين في وطننا العربي ، ومدى الاستفادة التي تلقاها من هذه الأعمال وتلك المحاولات ، ولأن هذا المؤلف الضخم يلتزم ، في أدق تفاصيله ، أسس وقواعد المنهج العلمي ، فقد زوده مؤلفه بمجموعة البطاقات التي استخدمت في جمع المادة وفهرستها وتصنيفها (بطاقة الراوى - بطاقة جمع المادة - بحث الأمثال) ،

كما أوضح المراحل والخطوات التي اتبعت في اعداده وضبط مادته وتحقيقها ، وما قد تم مراعاته من أساليب في تدوين وتصنيف المادة المجموعة ميدانيا أو تلك التي نقلت من المراجع ، وقد اردف هذا كله بدراسة تحليلية رائدة لمجموعة الأمثال الكويتية ، التي بلغ مجموعها الفين ومائتين وثلاثة وتسعين مثلاً قد تمت مقارنتهم بأضعاف أضاعفهم من الأمثال العربية الأخرى على امتداد الرقعة الجغرافية لوطننا العربي ، ومجموعة الأمثال الكويتية هذه تعد بمثابة العامل المحدد لأبواب البحث ، والتي تشكل مائة وأربعة وثمانين باباً رئيسياً تبدأ بالاجتهاد وتنتهى باليسم ، وقد تفرع عن هذه الأبواب الرئيسية أربعة وأربعون باباً فرعياً ٠٠ فعلى سبيل المثال نجد أن باب « الاختيار » ، وهو باب رئيسي ، قد تفرع عنه بابان آخران هما : « حسن الاختيار » و « سوء الاختيار » ، وكذلك الأمر في باب « الادراك » و « باب التصرف » ٠٠

الخ ، أما بالنسبة لباب كباب « الصدق » فعلى الرغم من أن الكذب يناقضه في معظم الأحيان ، إلا أن كلاهما « الصدق والكذب » قد أدرج في باب رئيسي ، اذ يرى صاحب التصنيف أن سوء الصدق أو عدمه لا يعتبر كذباً ، كما أن حسن الكذب أو عدمه لا يعتبر صدقاً ، وإذا أخذت وجهة النظر هذه ككل ، بدا لنا مدى الجهد الذي اقتضاه هذا التصنيف الموضوعي ، كما بدت لنا أيضاً ، وبصورة أكثر ملموسية ، أحادية الجانب التي تطلعتنا دوماً في التصنيفات غير الموضوعية ، والتي لا تتمتع معها الأمثال بالامتلاء والديالكتيك اللذين تتمتع بهما في هذا التصنيف وبالفعل يتعذر علينا الانفصال ، ولو للحظة واحدة ، عن الخبرة الشخصية الفريدة لصاحب التصنيف عندما نطالع دراسته التحليلية ، ونقف على جسور المنطق الذي يربط بين وحداتها ، والذي لا يلاحظ رأساً خصوصاً بالنسبة للعين التي اعتادت التعامل مع أنواع التصنيفات التي تنظر الى المثل على أنه ذو مضمون واحد ومحدد ، وبالتالي أعفت نفسها من البحث المضني والدقيق عن « الكلمة » و « النبرة » و « الايقاع » في مناسبات أداء المثل المتعددة ، حيث تبرز غاياته بشكل جيد ، فيزداد غناه المضموني وتتراى أبعاده . ويتضمن الجزء الأخير من الدراسة تعقيباً على موضوعات الأمثال ، وتعريفاً بفهرس المسميات ، وهو الفهرس الذي اعتمد عليه صاحب التصنيف في اعداد فهرس الموضوع لمضارب الأمثال ، والعناصر الأساسية التي تشكل محاورها مرتبة ترتيباً نوعياً وأبجدياً ، طبقاً للأسلوب الذي انتهجه في تصنيفه للأمثال ، ولا شك في أن هذا الفهرس يقدم أكبر العون للقارئ في الاستدلال على الأمثال التي يهمه الرجوع إليها ، كما يكشف ، من خلال أرقام الأمثال ، كم ونوع العناصر والمسميات ، المختلفة والمتنوعة ، التي استخدمت في صياغة وتركيب الأمثال الكويتية ، وذلك باستقراء عدد مرات تكرار هذه المسميات ، ووضعها في كل مثل مع تنوع موضوعات الأمثال وتعدد مضاربها ، فما يختص بالإنسان أو الحيوان أو النبات من الأمثال ، قد صنف في قسم خاص مقسم الى أقسام نوعية تبعاً لجزئيات ومسميات عناصره

وكذلك ما يختص بالطبيعة أو يرتبط بها من ظواهر أو ظاهرات كما يشتمل هذا الفهرس أيضا على مسميات الأدوات النفعية التي يستخدمها الانسان فى حياته اليومية ، سواء أكان ذلك خارج البيت أم داخله ، وقد رتب كل قسم من الأقسام المذكورة ترتيبا أبجديا هو الآخر الى جانب ما يشمله من عناصر ومسميات تكون صيغة المثل وتحدد بنيته . ويشكل هذا الفهرس مع فهرس طرز الأمثال ، الذى رتب هم الآخر ترتيبا أبجديا فوق تصنيفه الموضوعى ، مدخلا علميا لتصنيف عناصر الثقافة الشعبية العربية يساعد على معرفة أسلوب فرز المقولات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والمادية وغير ذلك من مقولات تكون بنية هذه الثقافة وتحدد معالمها ، كما تسهم ، فى الوقت نفسه ، فى دعم الدراسات الموسوعية التى تهدف الى الكشف عن الشخصية

العربية فى بنائها الثقافى أو عن منهج تفكير الانسان العربى . والقارىء حينما يطالع هذا الكتاب سوف يستنتج ويتبين من خلال ترتيب الأمثال المعجمى الموضوعى ، دلالات اجتماعية كثيرة ، بالغة الأهمية . وسوف يقع على العديد من التصورات الدرامية لبعض المواقف الانسانية سواء أكان ذلك مما ورد من قصص لتبيين الأصل فى ضرب المثل ، أم كان نابعا من شرح المثل ذاته وتوضيح مفرداته ، غير أنه من أجل الكشف عن أهمية هذه الدراسة ، وعن غنى مضمون الأمثال الشعبية ، بل ومن أجل الاقتراب من قانون حركة هذا النوع الأدبى ، على امتداد تاريخه المدون ، والوقوف على ديناميكياته ، فليس أمامى حقيقة غير أن أشير بقراءة هذا اسفر الرائد ، وضرورة العمل على طبعه فى القاهرة ، حتى يتيسر للباحثين والدارسين والمهتمين أمر الحصول عليه واستكمال منجزاته .





الفنون الشعبية في جنوب سيناء

مع نبض ألحان السمسمية وإيقاعات الكف وعبير الأعشاب الطبية التي تملأ وديان جنوب سيناء ، ما بين نوبيع وسانت كاترين وذهب وطور سيناء ، وراس سدر ٠٠ ومع أحاديث أبناء سيناء من شيوخ عايشوا وهج الحياة على هذه الأرض الطبية . ومن شباب يتطلعون الى خير ما فى الحياة من جهد لتكون سيناء بتاريخها وطبيعتها نموذجا متميزا من العمران والعمار في مستقبل الأيام ٠٠ ومع تأملات باسمه ورؤى فاحصة لزخارف ازياء بنات ونساء سيناء بجمالها المتوارث والوانها الحية الدافئة ووسوسة حليهن المتناغمة مع صفائر شعورهن ، وهمس خطواتهن التي ترعى كل ما يحوط بيئتهن من عادات وتقاليد وقيم جمالية ٠٠ ومع العادات والتقاليد التي تعلو بكبرياتها الأعصيل وتطل بعبقها التاريخي على كل من يزور هذه الأرض المباركة التي تحتضن بين طياتها أريجاً من رفات أنبياء وقديسين وشهداء وأبطال ٠٠ ومع هذه البيئة الحية، انسابا وطبيعة ، بحرا وجبالا ، أرضا خصبة وينابيع تندفق بالماء الذى يروى الظمان فى قيظ الصيف ، أو يدفى الجسد البارد فى زمهرير الشتاء ٠٠ مع هذا وذاك وبين ذلك وتلك من رؤى ومعايشة للحياة فى جنوب سيناء ، طافت بى ايضا ذكريات مضى عليها ثلاثون عاما بالتمام والكمال منذ أن بدأت فى مركز الفنون الشعبية بأول عملية ميدانية لتسجيل أنماط من الابداع الفنى الشعبى المصرى فى ١٢/٥/١٩٥٨ .

مصر . من النوبة القديمة قبل التهجير ، بل وقبل بناء السد العالى ، حينما كان السد مجرد أمل يسعى الى تحقيقه أبناء مصر بارادتهم الحرة - والى الصحراء الغربية فى شمال مصر والوادي الجديد وشواطئ البحر الأحمر وأرض وادي النيل من صعيدها الى دلتاها ، ثم الطواف بالبلاد العربية من الخليج الى المحيط ومن جبال

وهانذا الآن أكمل الرحلة التي بدأت منذ ثلاثين عاما لاحتفل مع مركز دراسات الفنون الشعبية بتواصل عمله الميدانى فى جمع وتسجيل ودراسة أنماط من الابداع الشعبى المصرى على أرض سيناء فى المدة من ٢٨/٣/٨٨ الى ١٩٨٨/٤/٥ وكانت هذه الزيارة هى أول زيارة لى الى سيناء ، وبها اكتملت زيارتى لكل أرض

وكاتب هذه السطور (صفوت كمال ، خبير
الفنون الشعبية) .

وقد قامت البعثة بتسجيل كل ما شاهده
وثوقته من تراث هذه المنطقة على أسس
التسجيل الصوتية والمرئية كوثائق علمية وفنية
ميدانية .. وقد واكب عمل البعثة - فى هذه
المنطقة من أرض مصر المباركة - جهد طيب
ومعاونه مباشرة من محافظة جنوب سيناء وخاصة
محافظها السيد اللواء نور الدين عفيفى، والأستاذ
سميح النشار مدير مديرية الثقافة بالمحافظة
الذى قدم للبعثة كل خبرته ومعرفته التى
اكتسبها من عمله الثقافى فى سيناء وصداقاته
المباشرة مع شيوخ القبائل بها .. كما كان لفرقة
الفنون الشعبية التلقائية التى يرعاها محافظ
جنوب سيناء، وتضمها مديرية الثقافة دور مهم
فى تقديم نماذج أصيلة من الفنون الشعبية
لأبناء هذه الأرض الطيبة ، التى تطل من جانب
على أرض الجزيرة العربية ومن جانب آخر على
أرض فلسطين - فى لقاء تاريخى ينبثق فيه
الوعى الحضارى من كل جانب ، ويحمل بين
فنون الغناء والشعر الشعبى تراثهم الأصالة
العربية وشموخ مصر الحضارى .

كما تماثلت بعض الايقاعات مع بعض ايقاعات
الخليج والجزيرة العربية .. وتشابهت أيضا
بعض الحان السمسمية مع الحان النوبة ، بل
وتوحدت أيضا فى بعض أغانيها مع الحان
السمسمية فى القنال ، مع تداخل بعض ألحانها
مع الحان من اليمن والمغرب العربى فى تواصل
نغافى وتناغم أصيل .. بين ما كان من فنون
الغناء (الصوت) فى العراق والذى انتشر
فى الخليج والجزيرة العربية والموشحات فى
الأندلس العربية التى شاعت فى مصر والشام
ودول المشرق العربى كما تداخلت أيضا مع
ما هو كائن من فنون الغناء الشعبى المعاصر .
وأمل أن تكون النهضة الثقافية والعمرانية التى
تشمل أرجاء سيناء هى إضافة ثقافية وحضارية
واعية لما كان على أرض سيناء عبر حقب التاريخ
.. وأن تكون هذه النهضة تأكيداً لما صنع
الإنسان المصرى على مر العصور فى الحفاظ
على أصالة وقداثة هذه المنطقة .. فمسئولية

طلس الى جبال اليمن ، متأملا التواصل الثقافى
للحضارة العربية ما بين وادى النيل وأرض بلاد
ما بين النهرين ، وغيرها من بلاد عربية وكل
ذلك فى وحدة ثقافية تملو بتدفقها الحضارى
فوق عقبات الغزو الاستعمارى .

والآن ، هانذا أسير على أرض سيناء حيث
روت أرضها دماء ذكية لأبناء مصر الأوفياء فى
صد غزوات متعددة ومتباينة على مر حقب
التاريخ .. ومع تراثها الحى كانت جولى مع
أعضاء بعثة مركز الفنون الشعبية التى كونتها
الاستاذة الدكتورة نبيلة ابراهيم أستاذ الأدب
الشعبى بكلية الآداب جامعة القاهرة وعميدة
المعهد العالى للفنون الشعبية باكاديمية الفنون
بالقاهرة .. حيث قامت البعثة بجولاتها فى
مختلف أرجاء جنوب سيناء لرصد أهم مظاهر
التراث الثقافى الشعبى .. من عادات وتقاليد
وفنون الغناء والموسيقى والرقص ، وقصص
شعبى وحكايات وأنماط الأزياء والحلى ، وأشكال
الزخارف وطرق التطريز وأنواع الأعشاب
الطبية ووسائل وطرق الطب الشعبى ، وطقوس
الضيافة وعادات الاحتفالات العائلية والدينية
 وأنماط الطعام والولائم فى المواسم والمناسبات
وفنون وسم الجمال ورموزه .. الى غير ذلك من
فنون وأشكال التعبير الشعبى عن واقع الحياة
بموروثاتها الثقافية .

وقد قامت البعثة بتسجيل هذه الأنماط المتعددة
تبعاً لتخصصات أعضاء البعثة التى تكونت من
السادة : أنور مطر وسوسن عامر ود . نادية
حسن المتخصصين فى الفنون التشكيلية ورموزها
الأسطورية والعقائدية .. وحسن صالح
المتخصص فى دراسة الآلات الموسيقية والألحان
الشعبية ، رسمير جابر المتخصص فى دراسات
الرقص الشعبى وفنون تدوينه ، وسهير مرعى
المتخصصة فى مجال الطب الشعبى ووسائل
العلاج بالأعشاب الطبية ، وأحلام أبو زيد
الباحثة فى مجال دراسة العادات والتقاليد .
كما ضمت البعثة أيضا الدكتور شوقى عبد القوى
حبيب المتخصص فى دراسة المؤثرات التاريخية
فى المأثورات الشعبية ، والأستاذ حمدى شحاتة
المستول عن الشؤون الادارية والمالية للبعثة .

الإنسان المصري كانت وما زالت على صانع الحضارة والحفاظ عليها .

وتأتى هذه الرحلة العلمية التى قام بها مركز دراسات الفنون الشعبية فى اطار اهتمام المعهد العالى للفنون الشعبية بالتراث الشعبى المصرى ، واستكمالا لجهوده العلمية الميدانية فى جنوب سيناء ، حيث يقوم بعض أساتذة المعهد بالاشراف على عدد من رسائل الماجستير التى تختص بموضوعات من تراث سيناء الشعبى مثل دراسة كل من هالة حلمى نمر عن الحكايات الشعبية ، ونهلة عبد الله امام عن عادات وتقاليد

الأرواح ، وإبراهيم حلمى عن العمارة الشعبية وبيوت الشعر ، وعادل ندا عن المعتقدات والاحتفالات الشعبية الخاصة بالأولياء فى جنوب سيناء . . . وغير ذلك من بحوث أكاديمية ودراسات تعد للحصول على درجات علمية . . وهو جهد يتضافر مع جهود هيئات علمية أخرى تسعى إلى الكشف عن خصائص ومقومات هذا التراث الثقافى لهذه المنطقة المتميزة بتراثها الحضارى المتواصل عبر الحضارات والمتداخل فى الوقت نفسه مع العديد من الثقافات التى تحيط بهذه الأرض المباركة .

ص . ك .



التراث الشعبى و ثقافة الطفل

منى نجم

● فى إطار الاهتمام بالتراث وكيفية الاستفادة منه فى ثقافة الطفل العربى ، عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوة «أطفالنا والتراث - ندوة عربية» القاهرة فى الفترة من ٢٤/٥ الى ٢٦/٥/١٩٨٨ . وقد شارك فى الندوة عدد من الأساتذة والباحثين العرب . وقد بدأت أعمال الندوة بكلمة لقرار اللجنة ، ثم تكلمت الدكتورة سهير القلماوى فأكدت على ضرورة العمل من خلال التراث لاطلاق طاقات الطفل الخلاقة وتنمية خياله وقدراته الإبداعية ، وترى أن الاستفادة من التراث يجب أن تتم دون ادخال أى تعديل على النصوص الأصلية . وأكد الدكتور ممدوح جبر على ضرورة وضع برامج استراتيجية لثقافة الطفل حيث أن التكوين الثقافى يؤثر على قدرات الطفل المستقبلية فى التنمية و يرسخ هوية أبنائنا ضد الغزوات الخارجية .

الدينية كالقرآن والسنة والأحكام الشرعية بالإضافة الى الحضارة الاسلامية وما حفلت به من تاريخ ومواقف وأخبار .

وإذا كان التراث الشعبى يحتل موقعه فى نفوسنا ويشغل مكانة متميزة فى تراثنا فقد كان له نفس الموقع فى الندوة . لقد كان الموضوع الاساسى فى عدد من الابحاث هو التراث الشعبى وعلاقته بثقافة الطفل ، ومن هذه الابحاث :

(أ) التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال - الحكايات الشعبية (صفوت كمال) .

(ب) الأطفال والأدب الشعبى (عبد التواب يوسف) .

(ج) الحكاية الشعبية بين الكلمة المقروءة والقص - انطباعات شخصية - (ابراهيم بشمى - البحرين) .

وفى ندوة تتعلق بالتراث وثقافة الطفل ، كان من المنطقى أن يتطرق بعض المشاركين الى مفهوم التراث ويتطرق عدد آخر لتعريف ثقافة الطفل وأدب الأطفال . يحدد مدحت كاظم فى مقاله عن « التراث فى الكتب المدرسية المقررة » مفهوم التراث فى كل ما تركه السلف من مخطوطات وانتاج فكرى وحضارى مما يعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر . ويذكر محمد محمود رضوان فى مقاله « أدب الأطفال فى التراث الاسلامى » أن مصطلح « أدب الأطفال » مرتبط فى ذهنه بأبعاد ثلاثة :

(أ) الأدب للأطفال : أى ما يصدر عن الكبار المهتمين بالطفل وتثقيفه .

(ب) الأدب عن الأطفال : أى ما يصدر عن الكبار فى صورة دراسة عن أدب الأطفال .

(ج) أدب الأطفال : أى ما يصدر عن الطفل نفسه مما يمكن أن يعد أدباً . ويقصد محمد محمود رضوان بالتراث الاسلامى النصوص

وبالإضافة الى ذلك يعرض عدد من الأبحاث للتراث الشعبى وكيفية الاستفادة منه فى مجال ثقافة الطفل الأدبية والفنية .

فى انطباعاته الشخصية عن الحكاية الشعبية
بين الكلمة المقررة والقص ، يقول ابراهيم بشمى « كان ياما كان . كان هناك حكايات كانت تجمل ذاك الزمان . . . تغير الزمان ، وتغير العالم من حولنا . . . اختفت السماء والنجوم وقعدت الأسطح والخلاء . . . وحلت بدلا منها وسائط العصر الحديث من حاك ومسجل ومذياع وتلفاز واختفى الدفء الانسانى واختفت روح الأجداد وتجربتهم باختفاء الحكاية » . وفى مقارنته بين القراءة والقص ، يرى أن القراءة فعل صامت بين القارئ والكتاب ، والقص قول وتلقى ، والحكاية قبل لحظات النوم دليل مضى فى عتمة الليل ، قبل الولوج فى عالم سحري ، فى عالم لا يعرف الطفل فيه الى أين يقوده ذلك الظلام الدامس ، الى كهف مليء بالاقزام ؟ أم الى جبل العملاقة . . . أو بحار النار ؟ أو غيرها من الأخطار ؟ الا أن الطفل هنا لا يشعر بالخوف أو الرهبة ، فكلمات والديه تقوده وسط كل تلك المغامرات والمخاطر . ان الحكاية والقص يجسدان روح الجماعة وتجربتها مشبعة بدفء حليب الأم وطمانينة حضور الأب . ويؤكد ابراهيم بشمى أن الحكاية الشعبية يمكن أن تحمل من خلال الرؤية المعاصرة كل ما يمكن توصيله من معلومات أو توجيه أو قيم تمثل تجاربنا ووجهة نظرنا . . . فللحكاية عدة أوجه تتعدد بعدد من يرويها .

وفى بحث عن « التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال - الحكايات الشعبية » يرى صفوت كمال أن التراث الشعبى العربى يزخر بأنواع متعددة ومتنوعة من الابداع الشعبى الذى يمكن أن يكون مادة ثرة لأى ابداع فنى وثقافى جديد فى مجال ثقافة الطفل سواء أكان ذلك من حيث نقل أنماط من فنون الأطفال المتوارثة الى الأجيال القادمة أم من خلال تقديم قصص ومعلومات عن أشكال من الابداع الفنى للأطفال فى عصور مضت لتكون هى نفسها مادة يستلهمها الأطفال

أنفسهم فى ابداع فنى حديث . ويؤكد صفوت كمال أن مسؤولية توظيف عناصر من التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال هى مسؤولية علمية وفنية وقومية فى آن . ويرى أن الموروثات الثقافية الحية التى تتناقلها الأجيال هى التى حافظت على شخصية هذه الأمة وهى التى احتفظت للطفل المصرى بشخصيته المستقلة على الرغم من كل ما يجابه موروثه الثقافى من عوامل الطمس والازاحة أو مخططات التبديل والتعديل . . . فمواد المائورات الشعبية الشائعة للآن خارج المدن المكدسة بالبشر مازالت - لحسن الحظ - تقوم بدورها التلقائى فى تأكيد القيم التى تحفظ للمجتمع شخصيته وبناءه الاجتماعى السوى ، فالألعاب الشعبية التى يمارسها الأطفال فى القرى المصرية ، تؤكد فى وجدانهم روح الاخاء والتعاون . ومازالت الأغنيات الشعبية المتوارثة والمتتاليات الغنائية تثير فى مخيلتهم ووجدانهم روح المشاركة والأمل . وتمثل الحكايات الشعبية الحلقة الوسيطة بين الطفل فى نشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجى الذى تصوره وتنقله له الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصوير للعالم الذى يحوط الانسان . يتداخل فيها الواقع المحسوس والمرئى مع الخيال والمدرك فى بناء فنى خاص يعطى للحكاية الشعبية طابعها الفنى بين أجناس الأدب الشعبى الأخرى .

ويتعرض عبد التواب يوسف فى مقال عن « الأطفال والأدب الشعبى » للآراء المختلفة حول تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال ، الرأى الذى يقول أصحابه بأن الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال وأنهم يتقبلونها ، فقط ، لأن الكبار يفرضونها عليهم ، والرأى المقابل الذى يرى أصحابه ان الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها . وبعد أن يعرض عبد التواب يوسف لوجهتى النظر المتقابلتين ، يرى أن الأطفال بشر فى طريقهم للنضج ولهم ميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم فاذا تطابقت مع الحكاية الشعبية فلا يجوز أن نحرمهم منها . ان الحكاية الشعبية مجرد لون من ألوان التغذية العقلية

والوجدانية وأنها تثير الخيال وتوسع الآفاق وتثير العقول ، فإذا قبلها الطفل كان بها وإذا عافتها نفسه فليس من الضروري أن نرغمه عليها . ومن ملاحظته يرى أن الأغلبية ترضيها بل وتحبها . وأن الكبار يقبلون عليها ولا يرغبون في أن يؤجلوها بالنسبة للصغار ، فيقدمونها اليهم في أطباق جديدة ، ملونة ، شهية .

ويأتى بحث فريدة عويس « الاستفادة من التراث فى رسوم كتب الأطفال » بحثاً متميزاً، حيث ترفض الباحثة فكرة تحريم الرسوم من الناحية التاريخية ، وترى أن تاريخ الحضارة الإسلامية لا يدل دلالة واضحة على تحريم تصوير العناصر الأساسية لفن التصوير كالاشخاص والحيوانات . وترى أن الدين الإسلامى لم يحرم التصوير عامة وأن الأمر لم يقف عند هذا الحد بل أن الفنان المسلم قد اقتحم أمنع معقل فى الحياة الإسلامية وهو تصوير الرسول . وبعد أن عرضت لرفض فكرة التحريم ، تناولت كيفية الاستفادة من الفنون التراثية فى رسوم كتب الأطفال وذكرت عدداً من كتب الأطفال التى استفادت فعلاً وأخذت طابع التراث سواء أكان التراث الفرعونى أو الإسلامى أو الشعبى . وتذكر من الكتب التى استفادت من التراث الشعبى سلسلة التراث الشعبى تأليف فارس خليل ورسوم فريدة عويس وصدر منها كتابان « الأراجوز » و « عروسة المولد » وظهرت فيها الوحدات الشعبية كعروسة المولد والحضان وبائع الحلوى بالملابس الشعبية ، المولد وما ينحصر بداخله من نماذج للرؤية والتسليسة كبيت الرعب . والبحث مزود بعدد من الرسوم التراثية .

وفى مجال آخر تناول عبد الحميد توفيق زكى « التراث الموسيقى فى مجال ثقافة الأطفال » ويرى أن هناك عناصر موسيقية هامة ترتبط بتقاليدنا وخاصة اللقاءات المستمرة مع الطفل منذ ولادته والتى تواكب السنوات الأولى من حياته وتعتبر من التراث الموسيقى الشعبى ومن أبرزها (نوم الطفل ، تعلم المشى . الخ)

ويرى الباحث أن العبارات القصيرة المستخدمة فى تهنئ الطفل أو تعوده على المشى والحركة موجودة فى جميع لغات العالم وخاصة فى دول البحر الأبيض المتوسط . ويذكر أن عبد الحميد يونس يتفق مع أحمد نجيب فى النتيجة المثيرة التى تشير إلى أن أغاني الأطفال الشعبية التى أوردتها بأكثر من ٢٠ لغة من لغات العالم تتفق فى وزنها الشعري مع بحر المتدارك العربى ويخرج عبد الحميد يونس إلى نتيجة يقول فيها : أن هذه المقولة تفتح باباً لدراسات حول أثر الغناء والموسيقى العربية فى الغناء والموسيقى العالمية وكذلك حول تبادل التأثير والتأثير فى هذا المجال .

وفى نهاية الندوة صدر عدد من التوصيات من أهمها : -

١ - التنسيق بين المؤسسات والهيئات المعنية بتربية الطفل وثقافته من أجل عرض التراث وتقديره للطفل وتخصيص حصة له فى وسائل الاعلام .

٢ - ترى الندوة ضرورة تشكيل لجان دراسة التراث العربى فى كل أماكن تداوله وتصنيفه وتيسير الانتفاع به .

٣ - عمل قوائم ببيوجرافية بعنوانين وآثار المبدعين فى مجالات أدب وثقافة الطفل لضمان التفاعل والتواصل خارج اطار المؤتمرات والندوات .

٤ - عمل خطط مقيمة ببرامج وأزمنة محددة لتنفيذ عرض تراثنا والاستفادة منه ورسم خطة مستقبلية تستطلع آمالنا وملائمة تراثنا لكل الأزمنة وما ينبغى أن يكون عليه تقديم التراث مستقبلاً .

٥ - ادخال التراث فى مجال الكمبيوتر نظراً لاقبال الطفل عليه وعمل برامج تراثية .

٦ - دعوة المجلس العربى للطفولة الى تبني اصدار مجلة للطفل العربى .

٧ - تأليف لجنة متخصصة فى كل قطر عربى لمراجعة كل ما يصدر فى كتب الأطفال للتنبيه الى الأخطاء العلمية والتاريخية والتراثية الموجودة فى هذا الكتاب .

أول زفاف عالمي في أحضان الريف المصري

ابراهيم حلى

لم تكن فكرة إقامة مهرجان زفاف عالمي في أحضان الريف المصري قادمة من بعض الهيئات السياحية المصرية ، وإنما أتت من شركة سياحية خاصة ، أخذت على عاتقها زمام هذه المبادرة الجريئة ، لجذب أعداد من السياح في العالم ، لكي يأتوا الى مصر ولا يكتفوا بمشاهدة آثارها العريقة فقط ، بل يكون الغرض الأساسي من هذه السياحة رؤية الريف المصري ، بمختلف عاداته ، وتقاليده ، وفنونه ، ومأثوراته الشعبية العريقة الأصيلة .

فى ود بالزائرين المحتفلين بزفافهم وزفاف ذويهم ، فى حين تعددت أقواس النصر والبالونات الملونة التى حملها أطفال القرية ، فأعطت انطبعا بأن الحفل جاء على نمط أسطوري غير عاى ٠٠ وكل قادم من خارج القرية له وردة حمراء تنتظره قبل أن يخطو خطوة واحدة على ثراها ، تعبيرا عن الحب والود اللذين يطمحا أن يكونا لهما من الجسور ما هو متصل بين الجميع ٠٠ !

وكنا نتوقع أن نرى كرنفالا من الأزياء العالمية ، نظرا لتعدد جنسيات العرائس والعريسان القادمين من أمريكا وفرنسا ، وبعض البلاد العربية ، وبعض المدن والقرى المصرية .

لكننا اكتشفنا أن الزى الريفى المصرى هو وحده المسيطر على جو الاحتفال برمته ، وتارك بصمته الواضحة على الجميع هناك ٠٠ فكل عروس تلبس ثوبا ريفيا أبيض ، وكل عريس يلبس الجلباب الأبيض الريفى كذلك .

فى البداية دارت على العرائس طاسات الحناء ، وكن سعيدين بهذه العادة الشعبية العربية رغم غرابتها على العرائس الأمريكيات والفرنسيات ، الا أنهن كن فرحات عندما تخضبت أكفهن وبنانهن بالحناء ، خاصة حينما علمن أنها عادة تحمل عقب التاريخ العربى القديم منذ آلاف

بداية اختار رئيس مجلس إدارة هذه الشركة السياحية الدكتور (كمال كامل أبو الخير) ملصقات صممت بعناية فائقة ، هذه الملصقات تناولت عملية تزيين العروس فى لوحة رائعة الجمال ، من حيث تكوينها الفنى ، وتناسق وتنغم ألوانها المختلفة .

كما اختار لوحة زفاف العروس فوق الجمل ، وهى راكبة الهودج ، وحولها فرقة موسيقية تحمل عقب فنون الطوارق والبربر فى أقصى المغرب العربى المراكشى .

ولم يتوقف الاختيار عند حدود الملصقات الدعائية للمهرجان ، بل تم تحديد تاريخ هذا الزفاف العالمى ، واختيار يوم لا يتكرر شبيهة الا كل احدى عشرة سنة . هذا اليوم هو ٨/٨/ ١٩٨٨ حيث تتجمع فيه أربع ثمانيات دفعة واحدة ، ولن يكون شبيه هذا اليوم الا ١٩٩٩/٩/٩ !!

فى الطريق الى قرية « بشبيش » ، والعربة تخب الأرض خبا ، امتزج سحر الطبيعة الخلاب بخضرة الأرض الطيبة السندسية ٠٠ كل مائة متر تقريبا فى الطريق من مدخل القرية نجد يمينا أو يسارا بلونا ضخما ملونا جميلا يرحب

السنين ، مروراً بالزفاف التاريخي للأميرة الطولونية (قطر الندى) الى خليفة بغداد (المعتضد بالله) العباسي ، وسعدن أكثر وأكثر حينما شددت الفلاحات المصريات بقرية بشبيش لهن بأغنية « الحنا يا الحنا يا قطر الندى » التي تغنى بها أبناء الشعب المصرى وبناته قديماً أمام موكب أميرته للزفاف .

وعند دوار العملة جاء للعرسان حلاق القرية، فسلموا رؤوسهم جميعاً له ، واحدة تلو الأخرى، والجميع أمامه يجلسون القرفصاء ، ومنذ تلك اللحظة أصبح حلاق قرية بشبيش المغمور حلاقاً دولياً .. !

وحينما بدأ نور الشمس يخفت رويداً رويداً بدا نور العرائس والعرسان يأتلق مع نور القمر . السيد (بييرديو) الطبيب النفسى وعروسه (ماري بربار) من فرنسا ، والسيد (ميشيل شارل) وعروسه (كارون) من فرنسا ، والسيد (جاك نيومار) وعروسه (مرسى لى بلا نص) من فرنسا ، والسيد (عبد الله انهيشم) صاحب فندق بالملكة العربية السعودية وعروسه (نادية كهون) المصرية ، والسيد (محمود أبو الخير) وعروسه (هويدا على محمود) من مصر ، والسيد (محمود قطر) وهو أمين مكتبة فى إحدى مدارس الكويت وعروسه (هالة بدر الدين) ، والسيد (ابراهيم حشيش) الخبير المصرى بالأهمم المتحدة وعروسه (سكينه عثمان) ، وهما اللذان أعادا ذكرى زفافهما فى هذه الليلة السعيدة .

وقد عمت الفرحة جميع المحتفلين ، خاصة المدعوين من كل مكان ، كالأمير السعودى (نايف) وعائلته ، والسيد (على بن خلفان) مدير الطيران الكويتى وعائلته .

سار موكب الزفاف فى شكل لم يسبق له مثيل .. كل عروس فوق هودجها على جمل ، فى حين ركب كل عريس حصاناً عربياً أصيلاً ، وسار به الى جوار هودج عروسه ، وسط زغاريد المدعوين ، وأهالى القرية الفلاحات اللائى تزاحمن على شط التربة ، حتى لا يفوتهن شيئاً من سحر الواقع الذى فاق الخيال .. !

تقدمت الموكب فرق الموسيقى النحاسية ، ثم عربات الزهور ، وعليها فتيات بهلابسهن الشعبية الريفية الزاهية الألوان ، وعربات أخرى عليها نموذج لمركب كبير يركبه بحارة ، وعربات عليها أبراج الحمام ، ثم فرقة (التنورة) برقصتها المعروفة على الدفوف والصاجات ، فرقة فلسطينية بدوية بالسيف ، ثم قامت فرقة البدو بتقديم عرض فريد من نوعه بالرقص على الهجن ، فضلاً عن استعراض لمهارة رقص الحصان العربى فى الاحتفال .

وحينما وصل الموكب الى الخيمة الكبيرة المدة للاحتفال الساهر ، ترجل العرسان والعرائس عن ظهور الجياد والجمال ، ونزل خلفهم المدعوون من الحناطير التى كانوا يركبونها ، ليطوفوا ويشاهدوا فنون أهالى قرية (بشبيش) فى حياكة الملابس الشعبية بألوانها الزاهية ، ومفروشات البيت العربى بالأباريق والدلاء والقصاع والطاسات النحاسية، وليروا داخل الخيمة الكبيرة (دولاباً) كاملاً يصنع أمامهم أوانى الفخار ، وسط مئات من النماذج التى تشيد بمهارة لمسات أصابع الفخرانية .

فى هذا الحفل لم يكن (البوفيه) مناضداً طويلة ممتدة ، بل كانت هناك (الطبلية) جلس المدعوون حولها ، وقدم لهم الفطير (المشلتت) والجبن والقشدة وعسل النحل .

فى ختام الحفل صدحت الموسيقى الشعبية من بعض أعضاء فرقة الآلات الشعبية ، وغنى بعض المطربين الشعبيين .

ان مهرجان (بشبيش) للزفاف الدولى قد ترك ذكرى عميقة لا تنمحى ، وأعاد الى الأذهان ليلة من ليالى ألف ليلة وليلة ، تحمل فى طياتها الانس والبهجة والانتشراح ، ووضع فنون زفاف الريف المصرى أمام ١٤٠ محطة تليفزيون عالمى ، تنظر اليه بالاعجاب والانبهار .. !!

وهو فى النهاية ، مهرجان توظف فيه بعض أشكال الفنون الشعبية المصرية لأغراض السياحة .